Ans. Th. D. g. Türk

1575.

4°

Eigenthum
d. k. Hofrat von [illegible]

Mat: - - 5 : 24
Lig. - - - : 15

Cramers praktische Clavier Schule
1813.

V. L. u. [illegible]

Klavierſchule,

oder

Anweiſung zum Klavierſpielen

für

Lehrer und Lernende,

mit kritiſchen Anmerkungen

von

Daniel Gottlob Türk,

Muſikdirektor bey der Univerſität zu Halle.

† 26 Aug. 1813

Leipzig und Halle.

Auf Koſten des Verfaſſers; in Kommiſſion bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetſchke in Halle. 1789.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Dem

Hochgebohrnen Herrn,

Herrn

Johann Chriſtian von Wöllner,

Seiner Königlichen Majeſtät von Preußen wirklichem geheimen Etats- und Juſtiz-Miniſter, Chef des geiſtlichen Departements, Obercurator aller Königl. Preußiſchen Univerſitäten ꝛc. ꝛc. ꝛc.

der, bey andern erhabenen Verdienſten um den Staat, Kenntniſſe und Wiſſenſchaften auf die Nachwelt verbreitet,

Seinem gnädigſten und hochgebietenden Herrn

widmet

dieſes Lehrbuch

mit unterthänigſter Ehrerbietung

Daniel Gottlob Türk.

Vorerinnerung.

Der vielen, zum Theil ſehr guten, Klavierſchulen ungeachtet, fehlte es doch bis jetzt noch an einer etwas vollſtändigern Anweiſung zum Klavierſpielen mit kritiſchen und erläuternden Anmerkungen. Größtentheils ließ man es ſeit mehreren Jahren dabey bewenden, das ſchon oft Geſagte immer wieder zu erklären, ohne die Gründe beſtimmt anzuführen, warum dies oder jenes nur ſo, und nicht anders, ſeyn könne. Daher hatten wir bisher viele Klavier- und Orgelſpieler, welche mit ziemlichen Talenten zur Muſik nur ſehr wenige Kenntniſſe verbanden. Wenn man faſt in allen Wiſſenſchaften und Künſten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten ſuchte, beſſere Methoden empfahl, die Lernenden zum Selbſtdenken anleitete: ſo war doch dies nur ſelten der Fall bey dem angehenden Klavierſpieler. Einzelne Ausnahmen beweiſen nicht viel gegen die Richtigkeit dieſer Behauptung.

Um jenem Mangel wenigſtens einigermaßen abzuhelfen und dem Anfänger in der Muſik, wo möglich, überall deutliche Begriffe beyzubringen, und ihn zu einer richtigen Erkenntniß zu leiten, ließ ich mich in dieſem Lehrbuche auf gewiſſe Unterſuchungen ein, die ich außerdem lieber geſpart hätte.

Da mir es ernſtlich um Wahrheit zu thun war, ſo konnte ich oft nicht umhin, die Meinungen verſchiedener Tonlehrer von anerkannten Verdienſten

frey-

freymüthig und ohne alle Parteylichkeit zu prüfen. Mehrmals erklärte ich daher eingeſchlichene Irrthümer für das, was ſie ſind. Hoffentlich iſt dies in einem anſtändigen Tone geſchehen. Sehr gern werde aber auch ich Fehler eingeſtehen, wenn man mich durch überzeugende Gründe belehrt, daß ich in der That hier und da geirrt habe. Eine ſolche Belehrung hätte ich nun freylich am liebſten von C. P. E. Bach geleſen; allein es hat der Vorſehung gefallen, dieſen vorzüglich um das Klavierſpielen ſo ſehr verdienten Tonkünſtler von ſeinem Poſten abzurufen, ehe der bereits angefangene Druck dieſes Buches geendigt werden konnte.

Das Ganze iſt, wie man bemerken wird, hauptſächlich für drey Klaſſen von Leſern beſtimmt. Der größer gedruckte Text enthält das, was Jeder, folglich auch der Lernende, wiſſen muß. Die Anmerkungen möchten wohl größtentheils mehr für den Lehrer ſeyn. In den noch kleiner gedruckten mit *) **) bezeichneten Zuſätzen oder Noten kommen verſchiedene Bemerkungen vor, welche dem forſchenden Muſiker Stoff zum weitern Nachdenken über dieſen oder jenen Gegenſtand geben können.

Ich habe zwar keines Weges die Abſicht, mein Buch vorläufig vertheidigen zu wollen; denn was wirklich gut iſt, das muß ſich ſelbſt empfehlen, und das Schlechte wird doch durch keine Vertheidigung beſſer: es ſey mir aber erlaubt, blos über die angenommene Ordnung einige Worte zu ſagen. Ich fand nämlich, daß es nicht immer bequem möglich war, jedes Kunſtwort ſogleich da, wo ich es gebrauchen mußte, umſtändlich zu erklären, weil ich dabey oft ganz von meinem Zwecke abgekommen, und dem Anfänger noch überdies unverſtändlich geweſen ſeyn würde. Daher habe ich z. B. von dem Charakter eines Tonſtückes S. 114. ff. die allgemein angenommenen Kunſtwörter nur namentlich angezeigt, und dann erſt in dem Kapitel vom Vortrage

das,

das, was zum Ausdrucke eines jeden Charakters erfordert wird, weitläuftiger erklärt. Dieſe Bemerkung gilt auch von einigen andern Fällen. Das beygefügte Regiſter verweiſet dahin, wo man etwa von gewiſſen Dingen mehr Unterricht findet. Wer ein vollſtändiges Lehrbuch zum Klavierſpielen nach einem leichter zu überſehenden und zweckmäßigern Plane ſchriebe, der hätte in der That den gerechteſten Anſpruch auf die Dankbarkeit aller Lernenden.

Deutlichkeit, leichte Einkleidung, Richtigkeit, Kürze und Beſtimmtheit ſind, wie bekannt, die nöthigſten Erforderniſſe des Lehrſtyles. Dieſen Erforderniſſen ſuchte ich nach Möglichkeit Genüge zu thun. Da es aber bey einem Lehrbuche vorzüglich darauf ankommt, für welche Leſer es zunächſt beſtimmt iſt: ſo mußte ich mir in dieſer Rückſicht zuweilen gewiſſe Ausdrücke erlauben, die nun einmal in der Kunſtſprache aufgenommen worden ſind, ob ſie gleich nicht eben die beſten ſeyn mögen. Dahin gehören unter andern: eine **Note ſpielen, Terzen** ꝛc. **greifen, Töne markiren, ſpringende Sätze, Blasinſtrumente, Klavierſchule, kleine Nötchen, muntere Tonſtücke** u. a. m. Beſonders ſah ich mich oft genöthiget, ſtatt einer Definition, blos eine längere Beſchreibung zu wählen, weil ich nur wenige Leſer von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen vorausſetzen konnte. Den Takt z. B. getraute ich mir nicht ſo zu definiren, daß der Anfänger ſogleich und unfehlbar eine richtige Idee davon bekäme, ich nahm alſo zu einer Beſchreibung meine Zuflucht. Uebrigens habe ich, in Anſehung des deutſchen Ausdruckes, der Orthographie ꝛc. größtentheils unſers Adelungs Grundſätze befolgt; daher findet man z. B. deſſen ungeachtet, **bey weiten, zwey** (nicht: **zwo** ꝛc.) **Noten, ausfündig, parteyiſch** u. ſ. w.

Wenn ich hin und wieder das, was **Sulzer, Bach, Marpurg** und Andere ſchon gelehrt haben, der Vollſtändigkeit wegen mit aufnehmen mußte: ſo fügte ich doch auch verſchiedene eigene Bemerkungen hinzu, die mich hoffent-

lich

ſich gegen den Vorwurf des Ausſchreibens ſichern werden. Daß ich aber von verſchiedenen Nebendingen nur wenig ſagte, und z. B. ſchon in der Einleitung einige ziemlich ſeltene oder gar nicht mehr gebräuchliche Klavierinſtrumente faſt nur namentlich anzeigte, bedarf wohl keiner Entſchuldigung.

Der Name des berühmten Mannes iſt, dünkt mich, mehr werth, als ſein Titel; daher habe ich das Herr rc. durchgängig weggelaſſen. Die Männer, deren Schriften mich belehrten, ſind in dem Buche ſelbſt mehrmals genannt worden. Bey denenjenigen, die ihren Namen vielleicht lieber gar nicht darin ſähen, weiß ich mich nur damit zu entſchuldigen, daß mir an der Verbreitung richtigerer Grundſätze mehr gelegen iſt, als an der Gunſt ſolcher Autoren, die ohne alle Einſchränkung gelobt ſeyn wollen, oder jeden Zweifel gegen ihre Behauptungen ſchon für gefliſſentliche Beleidigung aufnehmen. —

Noch ſey mir der Wunſch vergönnt, daß unparteyiſche Kenner dieſes Lehrbuch brauchbar und ihres Beyfalles nicht ganz unwürdig finden mögen.

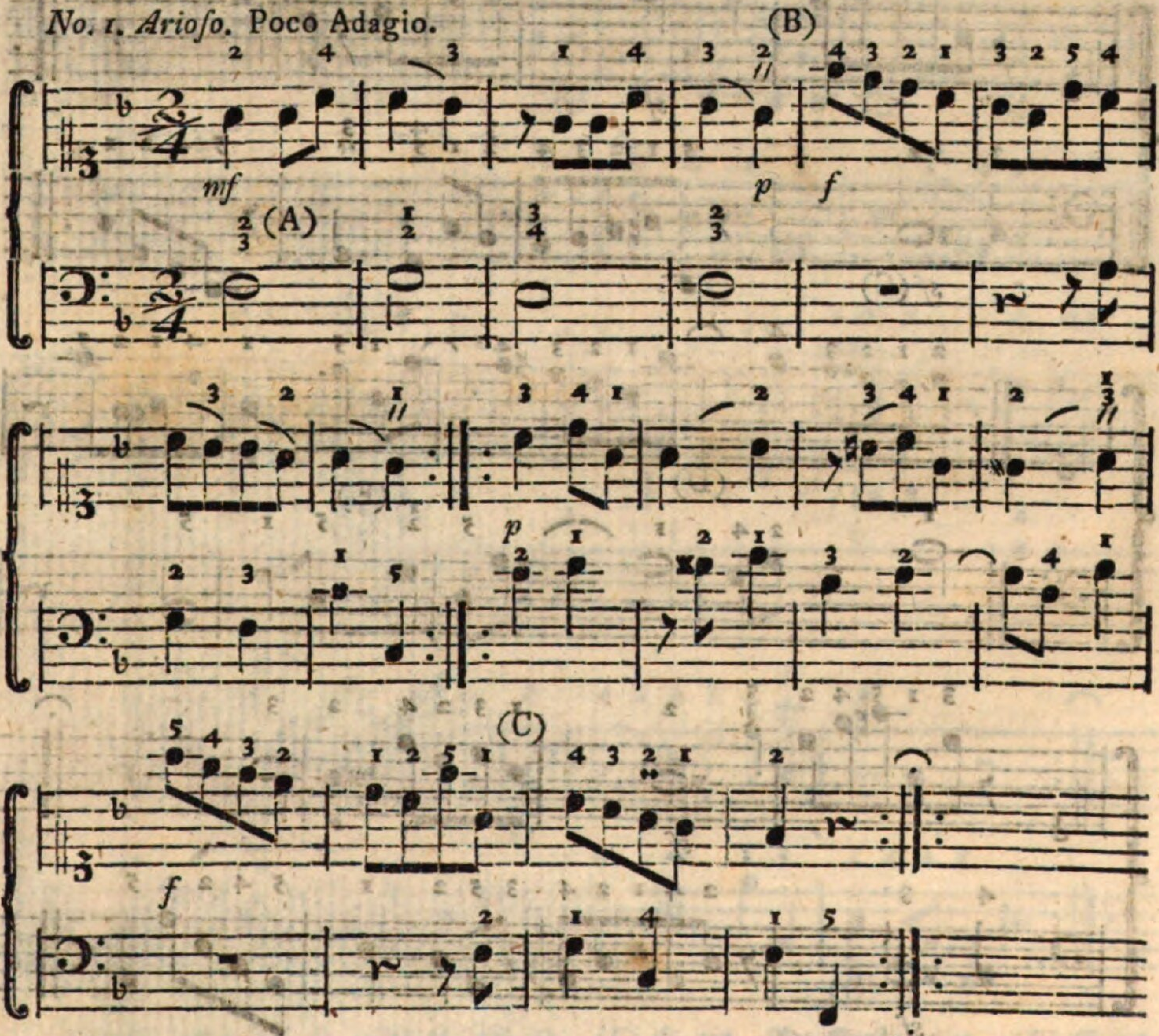
Halle, im May, 1789.

Ein=

Zwölf Handſtücke
zum Gebrauche beym Unterrichten.

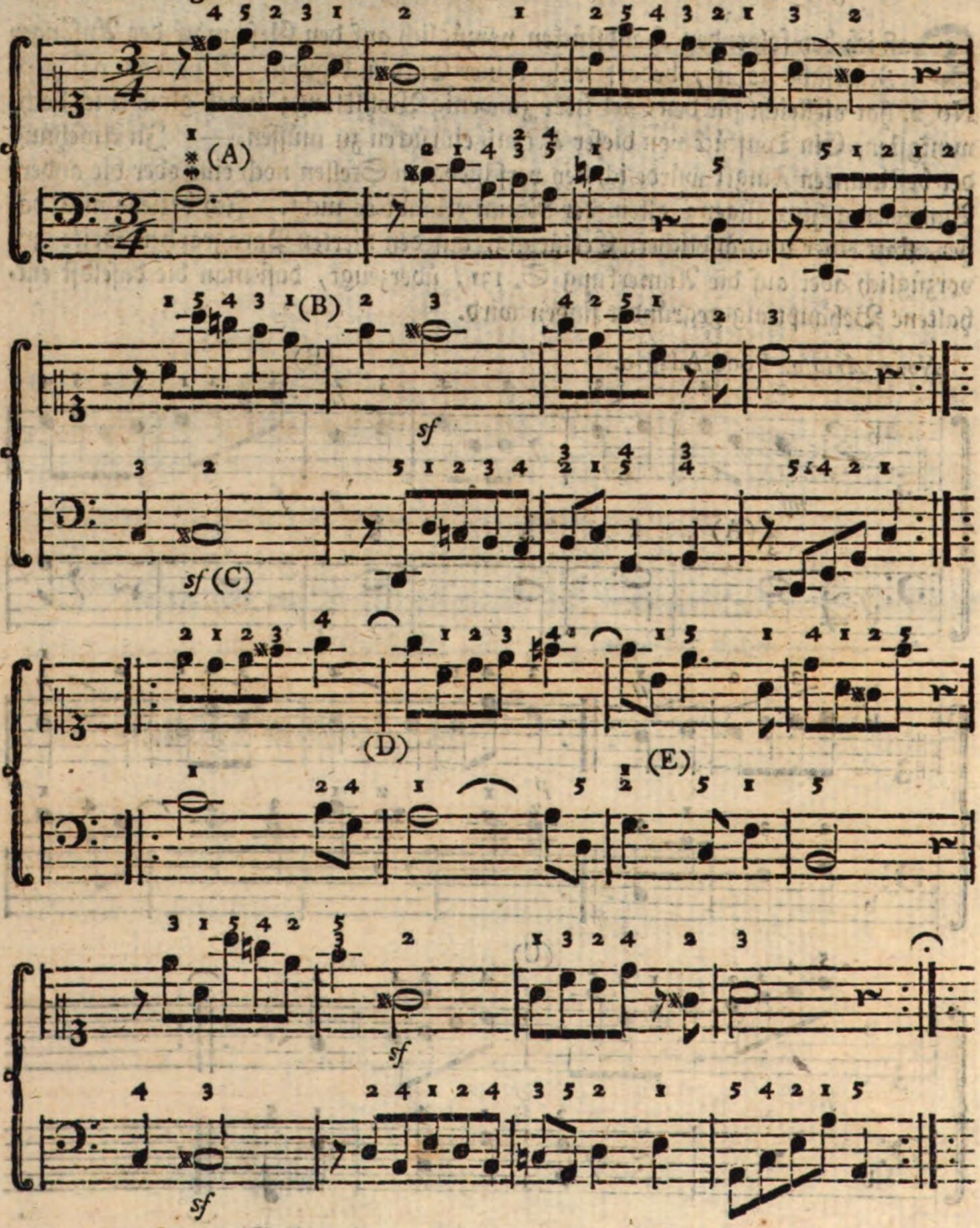
Daß ich bey folgenden Handſtücken vorzüglich auf den Geſchmack der Anfänger Rückſicht nahm, bedarf wohl keiner Entſchuldigung. Nur das Allegro, No. 2. hat vielleicht für den Schüler zu wenig Wohlklang; indeß glaubte ich doch, wenigſtens Ein Tonſtück von dieſer Art mit einrücken zu müſſen. — In Anſehung der beſtimmten Finger würde ich bey verſchiedenen Stellen noch eine oder die andere Anmerkung hinzufügen; allein der Raum erlaubt es nicht. Ich beziehe mich daher, ſtatt einer umſtändlichern Erklärung, auf den vierten Paragraphen Seite 130, vorzüglich aber auf die Anmerkung S. 131, überzeugt, daß man die daſelbſt enthaltene Behauptung gegründet finden wird.

No. 1. Arioſo. Poco Adagio.



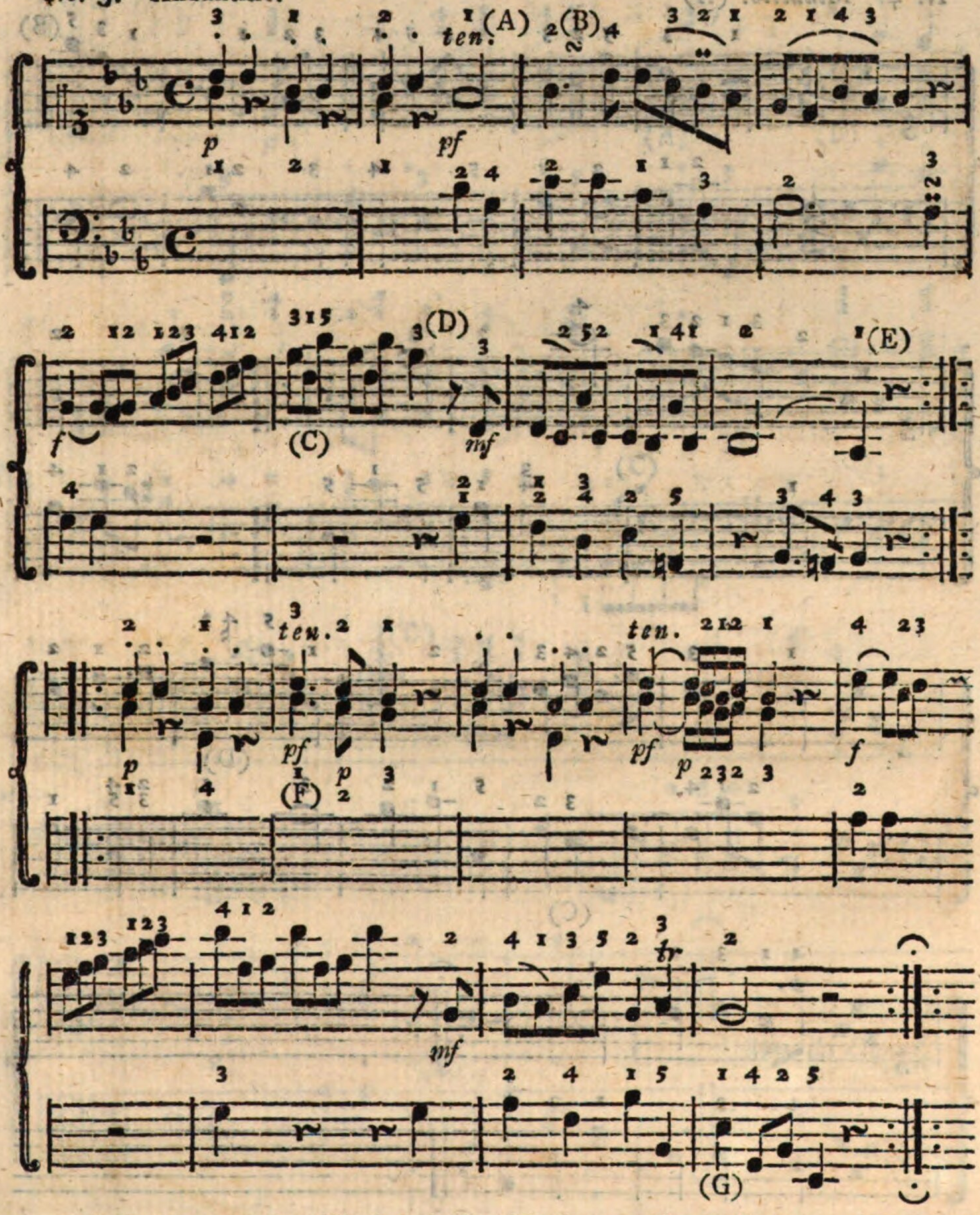
(A) Seite 132. *) (B) S. 342. §. 22. und S. 341. 2) (C) S. 140. §. 12.

No. 2. Allegro.



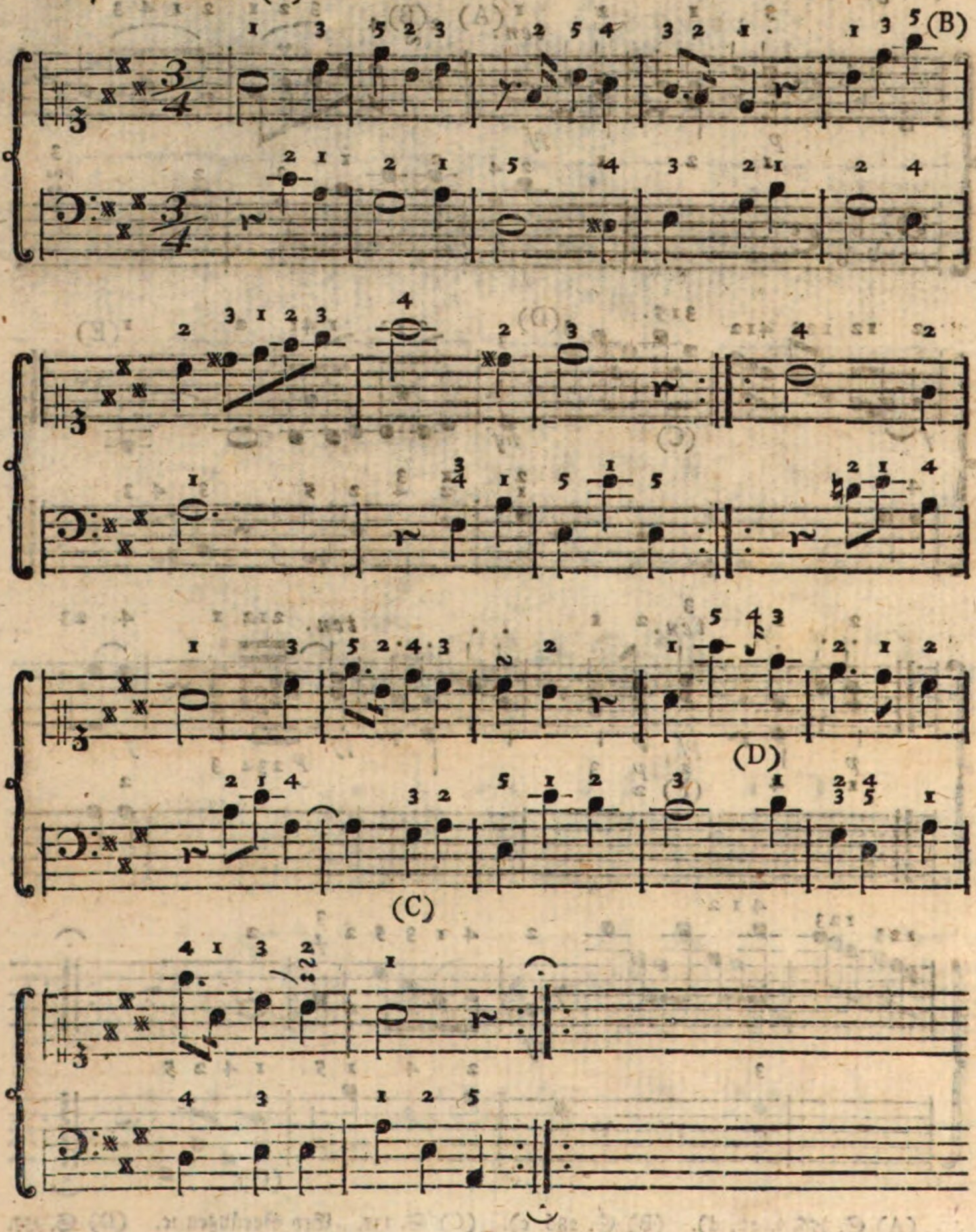
(A) S. 275. §. 60. und S. 263. (B) S. 140. §. 12. (C) S. 337. §. 15. d)
(D) S. 356. §. 41. (E) S. 93. la confuſione.

No. 3. Andantino.



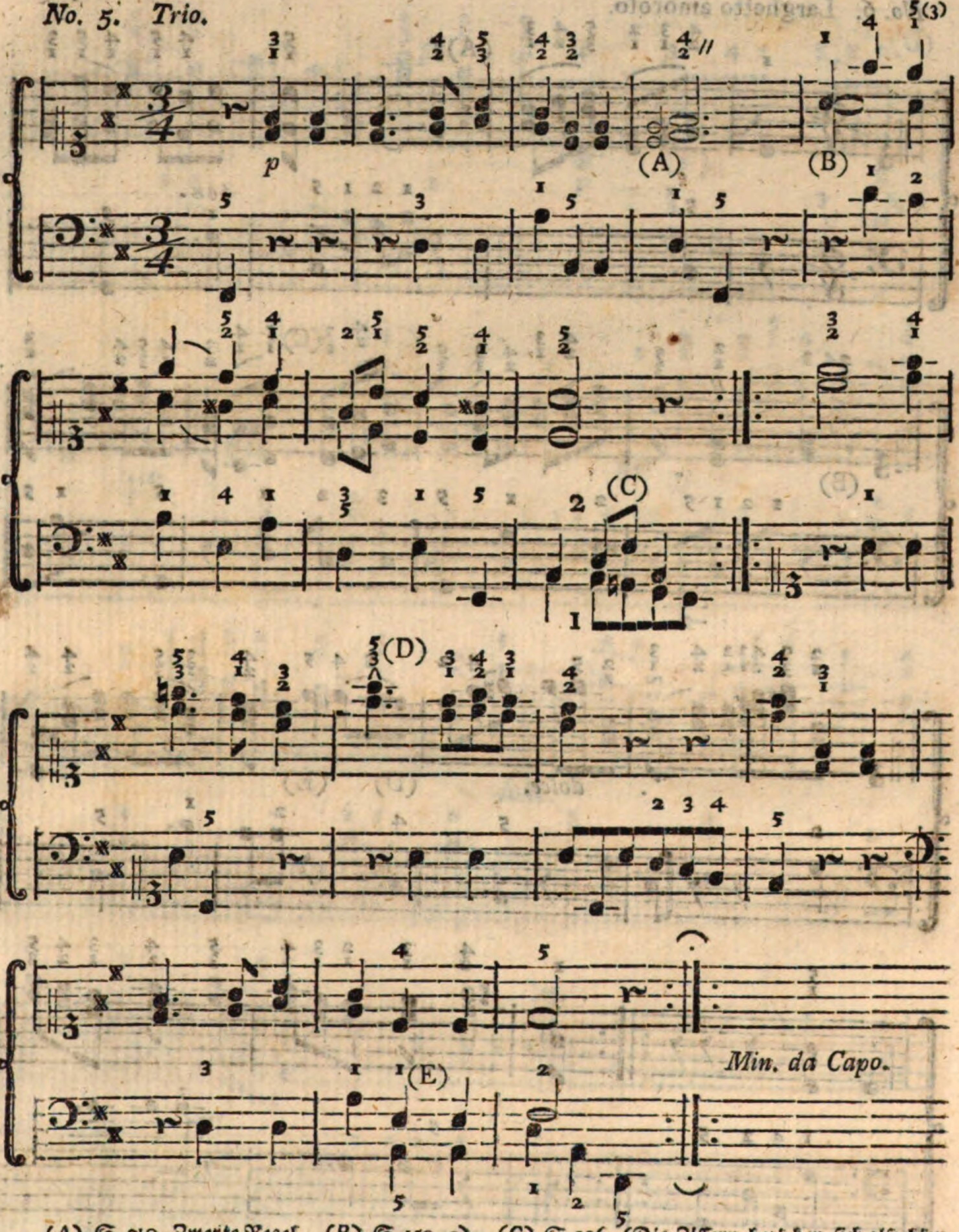
(A) S. 356. §. 40. d). (B) S. 286. c). (C) S. 132. „Bey Sprüngen ꝛc. (D) S. 133. „Wenn aber ꝛc. (E) S. 218. a) und b). (F) S. 337. e). (G) S. 171. §. 45. e).

N. 4. Minuetto. (A)



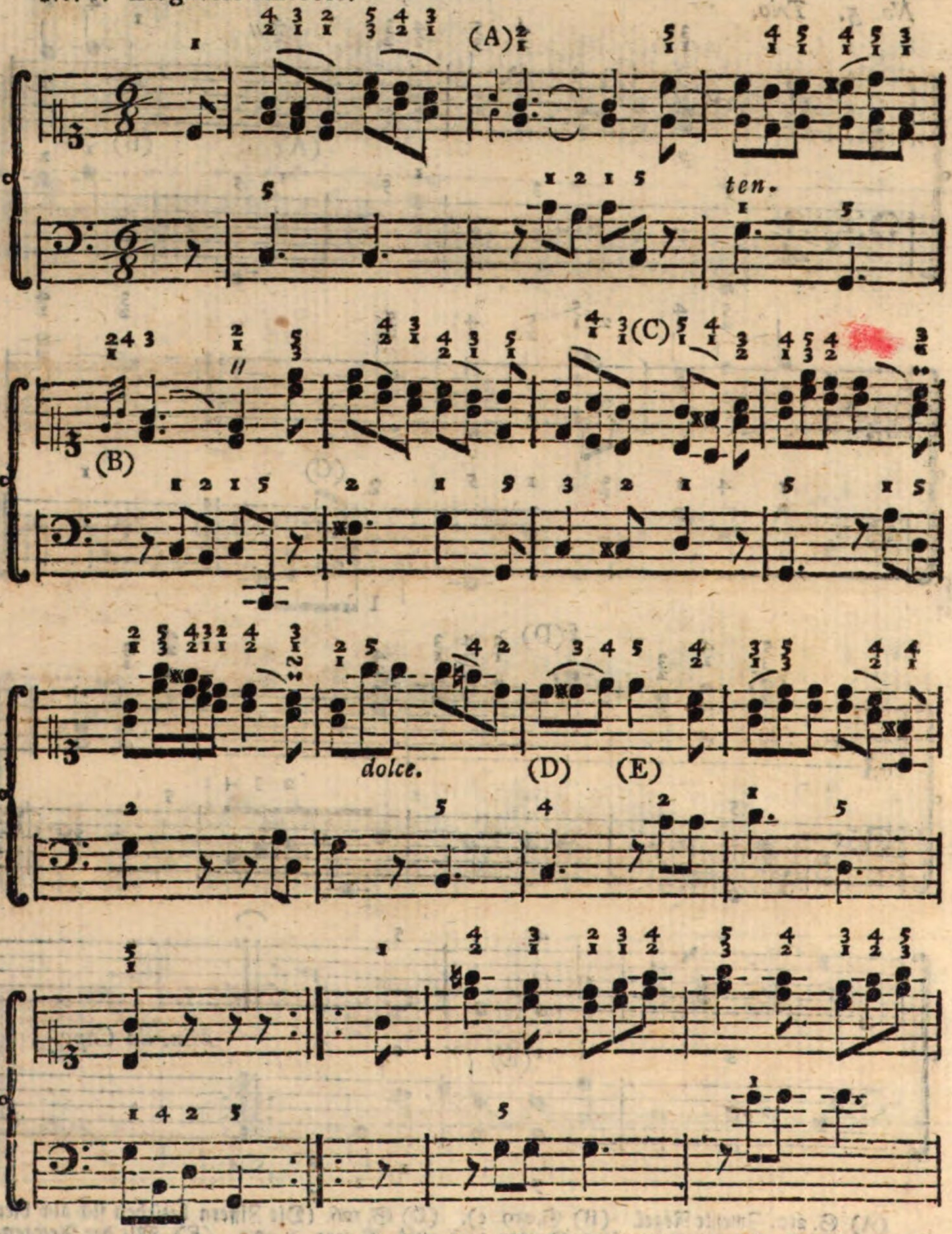
(A) S. 401. (B) S. 132. „Bey Sprüngen ꝛc. (C) S. 136. und 137. a).
(D) S. 223. 12).

No. 5. Trio.

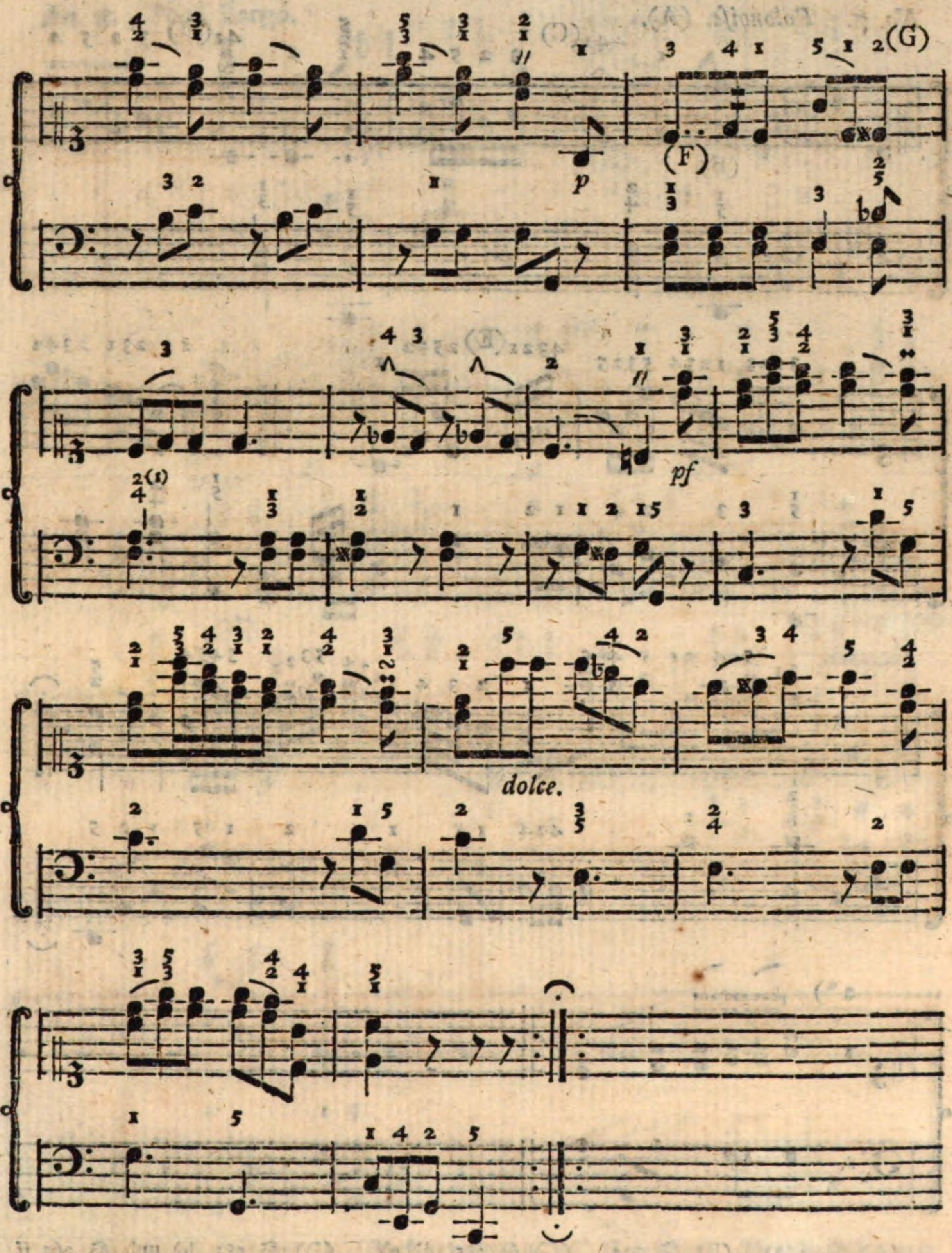


(A) S. 210. Zweyte Regel. (B) S. 159. c). (C) S. 126. (Die Ziffern beziehen ſich alſo hier nicht auf die Fingerſetzung). (D) S. 338. §. 16. und S. 335. §. 12. (E) Mit der Rechten, S. 100. und 101. a).

No. 6. Larghetto amoroſo.

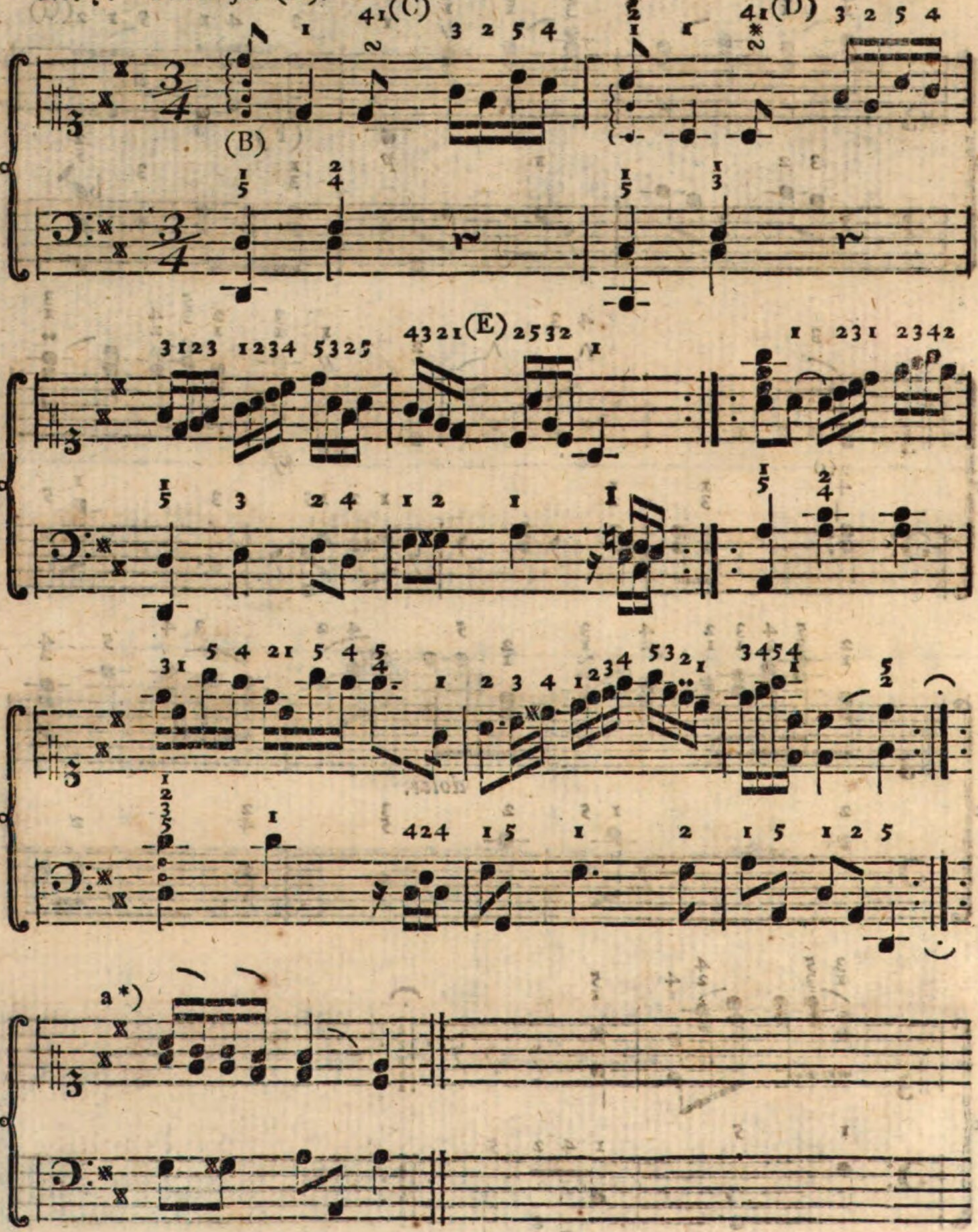


(A) S. 212. Dritte Regel. (B) S. 239. d). (C) Für lange Finger. (D) S. 356. §. 41. *). (E) S. 143.



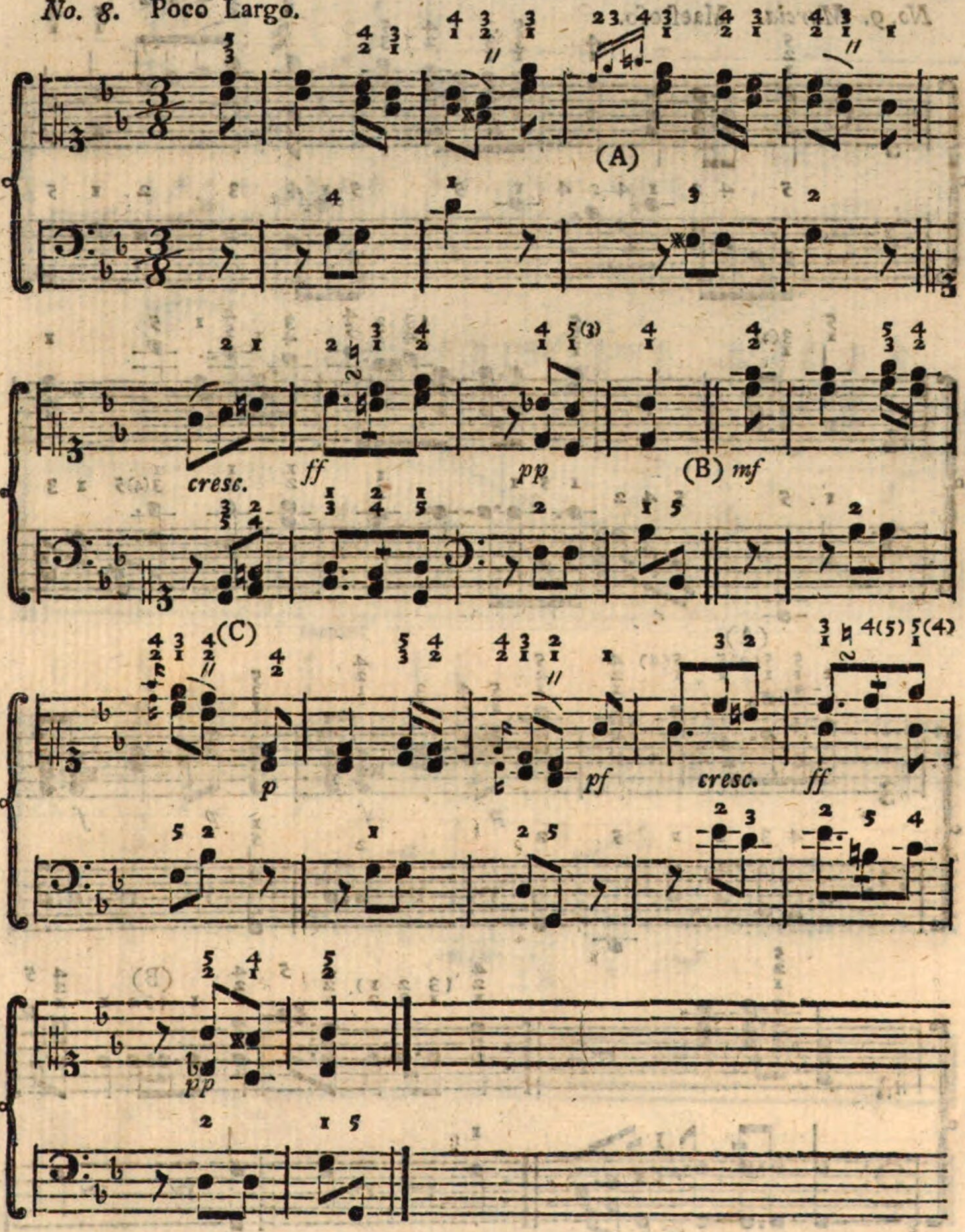
(F) S. 82. §. 47. (G) S. 46. „Vorzüglich gelten die ꝛc.

No. 7. Polonoiſe. **(A).**



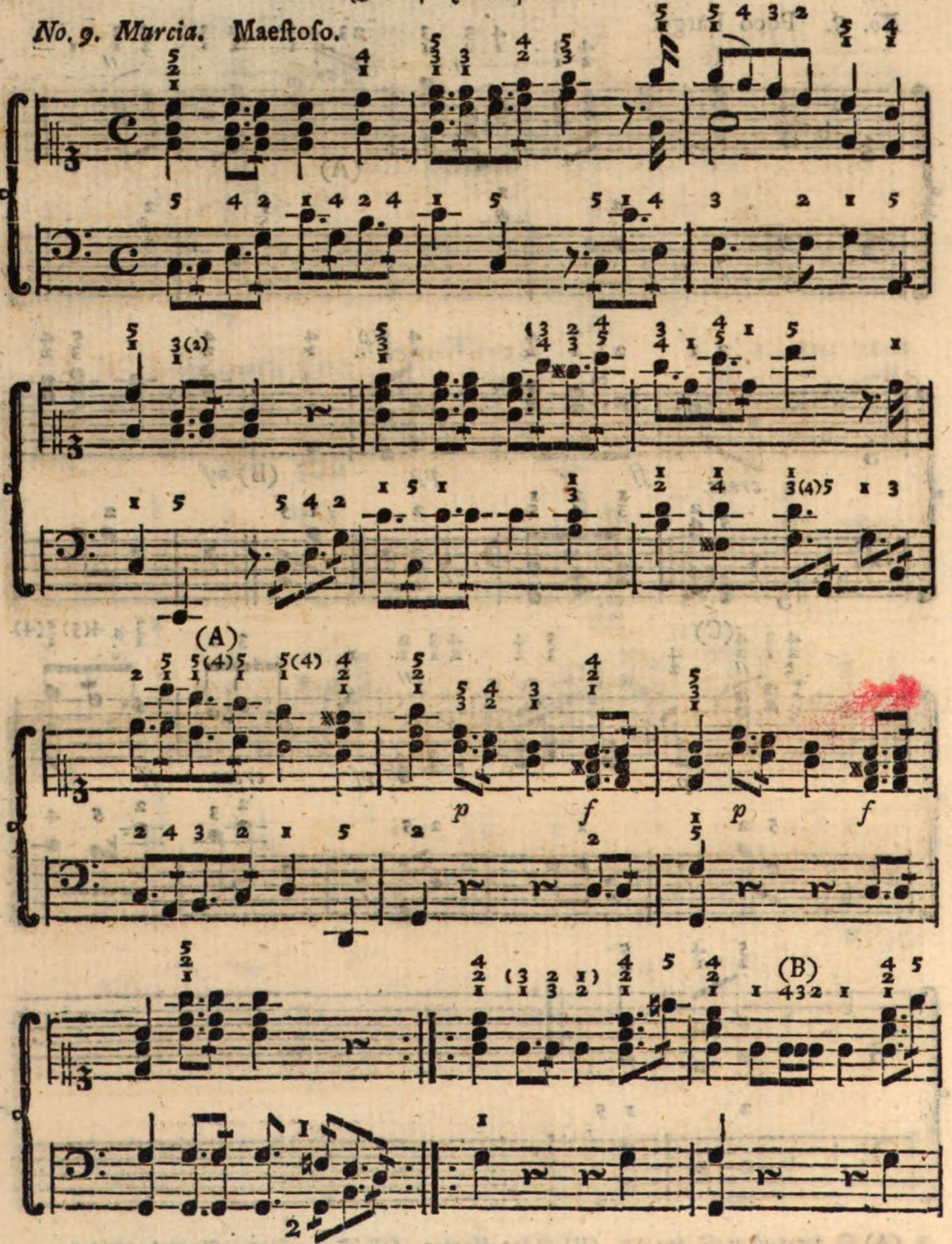
(A) S. 402. (B) S. 294. (C) S. 285. d) e). (D) S. 283. h) und S. 263 ff.
(E) Aecht polniſcher halber Tonſchluß, ſtatt der oben bey a*) bemerkten Art.

No. 8. Poco Largo.

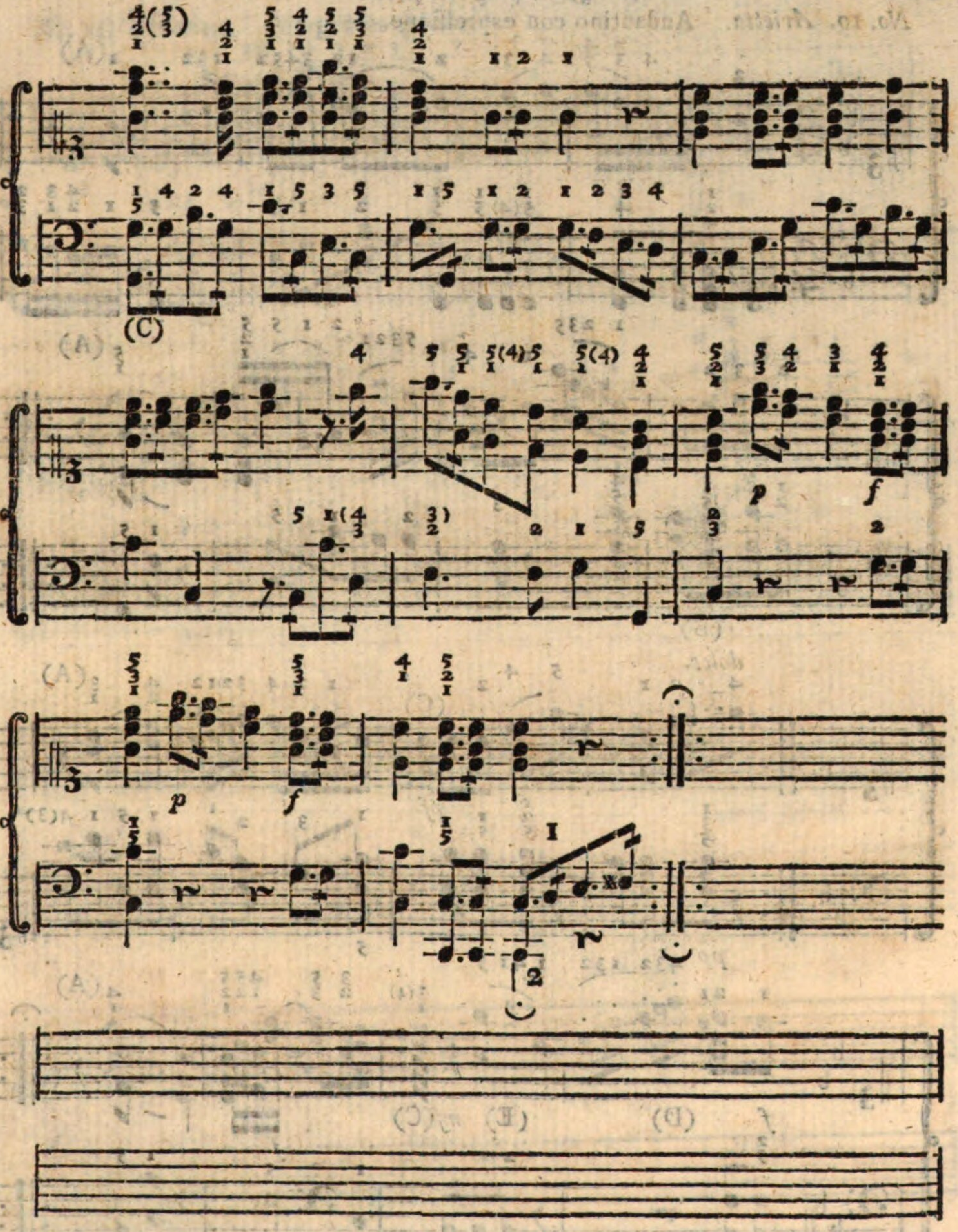


(A) S. 215. §.16. u. S. 239. §.9. (B) S.119 Anm. 2. (C) S. 343. Anm. „Wenn das Abheben ꝛc.

No. 9. Marcia. Maeſtoſo.

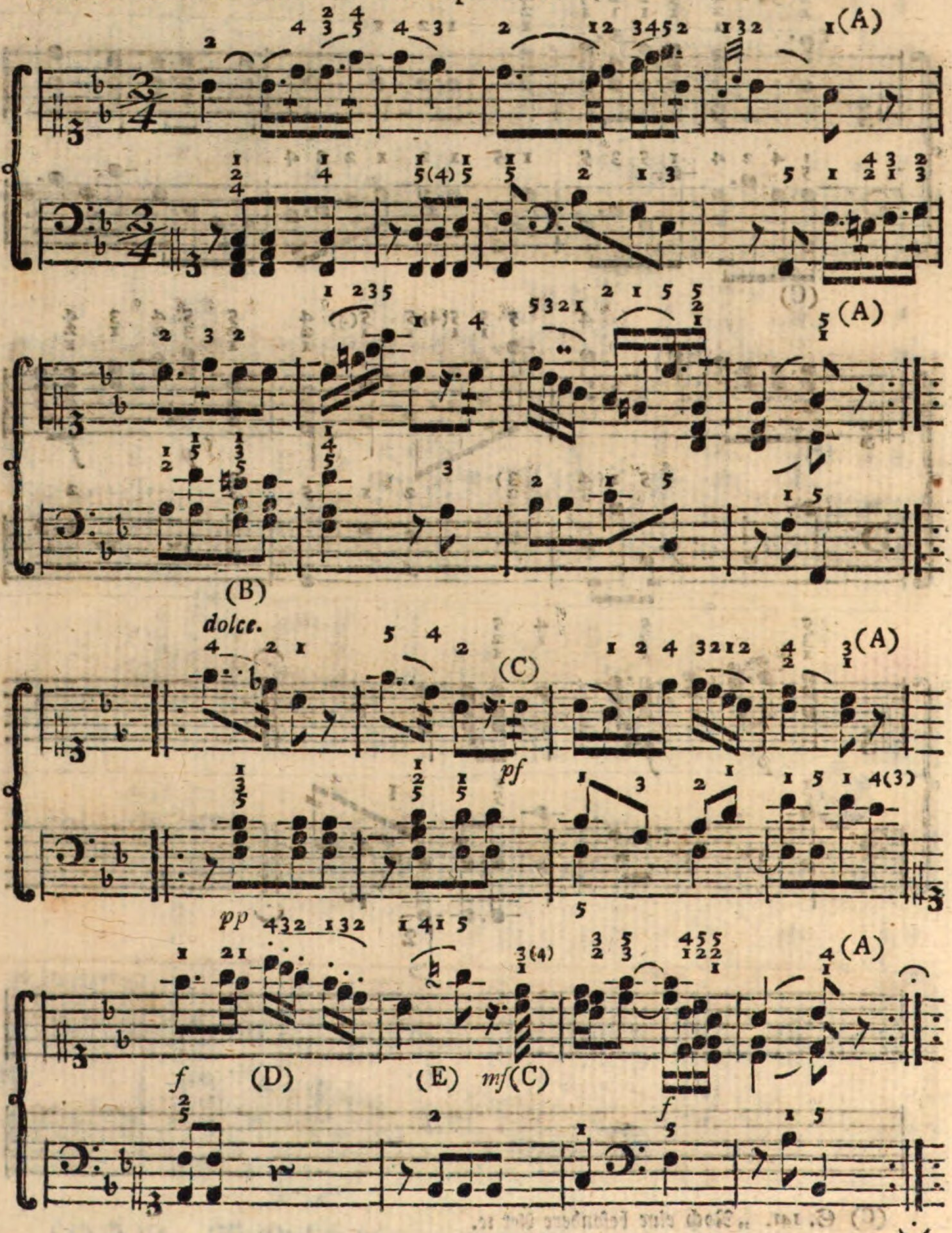


(A) S. 170. (B) Für Liebhaber der Trompete. —



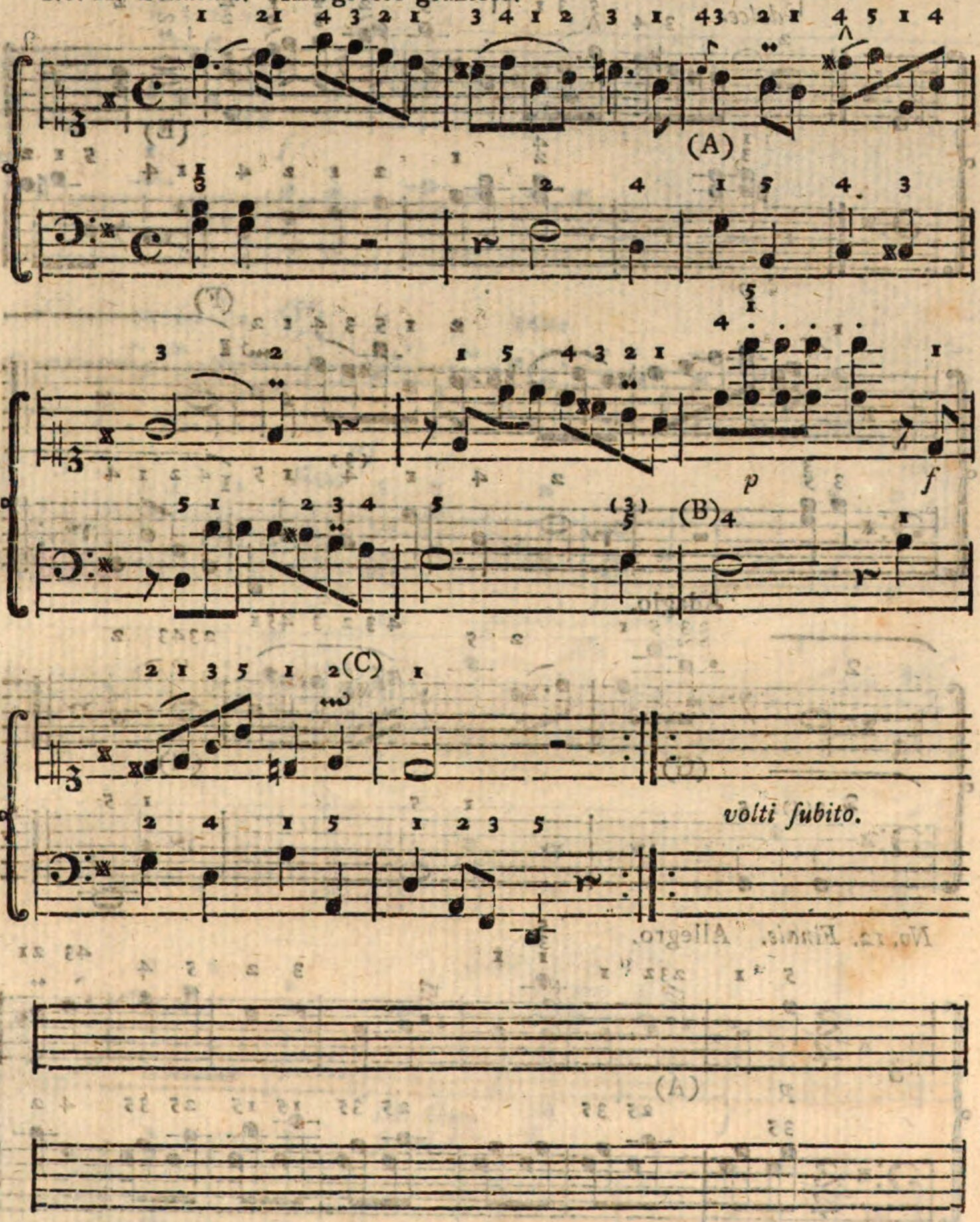
(C) S. 141. „Noch eine beſondere Art ꝛc.

No. 10. Arietta. Andantino con espreſſione.

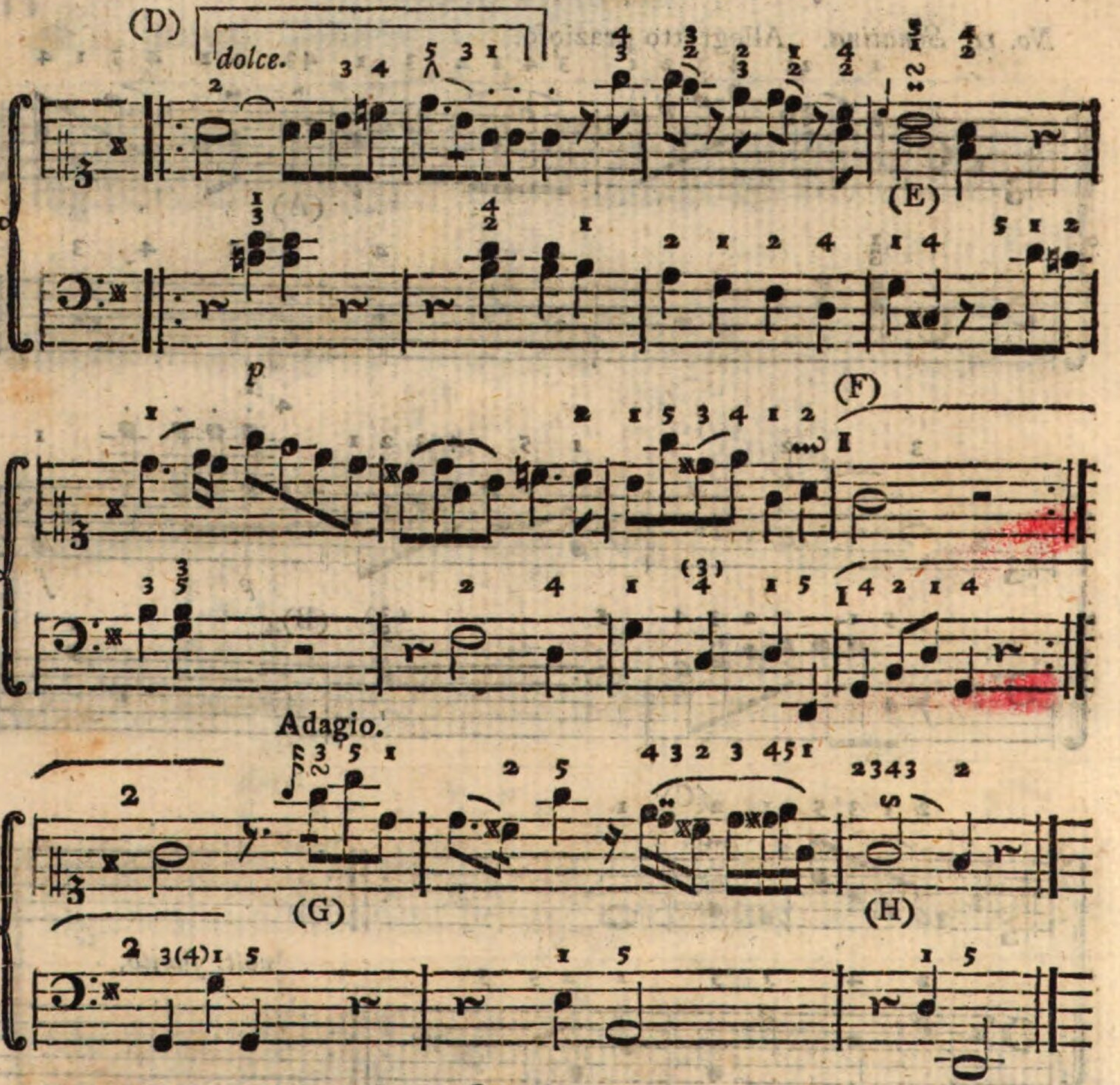


(A) S. 218. Abzug. (B) S. 350. §. 32. (C) S. 336. „So nothwendig jeder ꝛc.
(D) S. 354. §. 37. (E) S. 286. und die Anm.

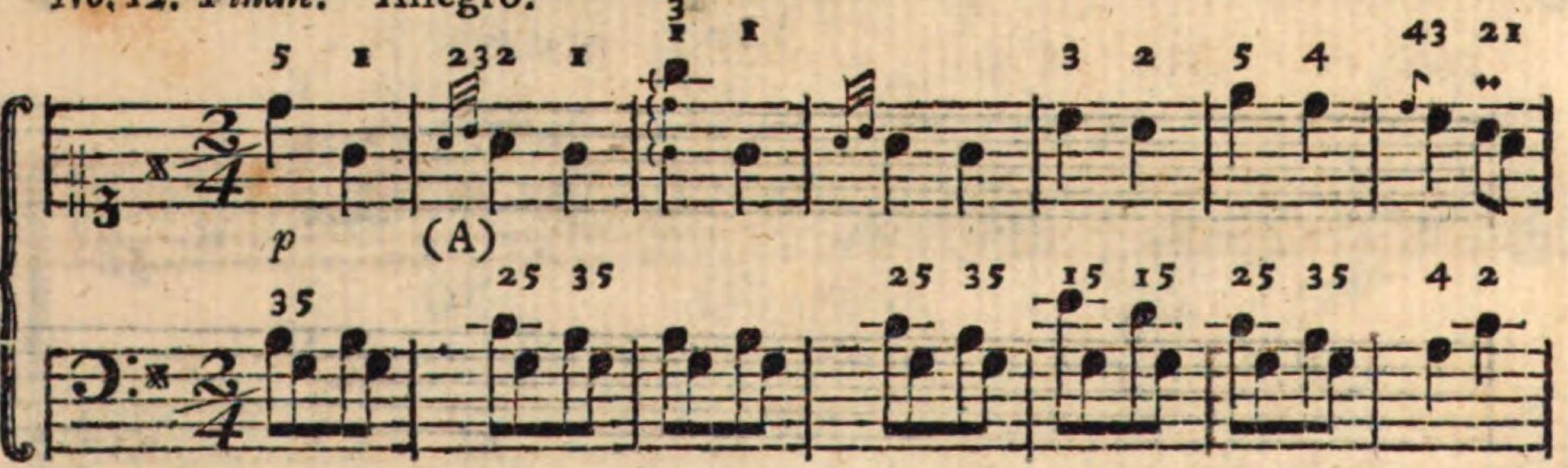
No. 11. Sonatina. Allegretto grazioſo.



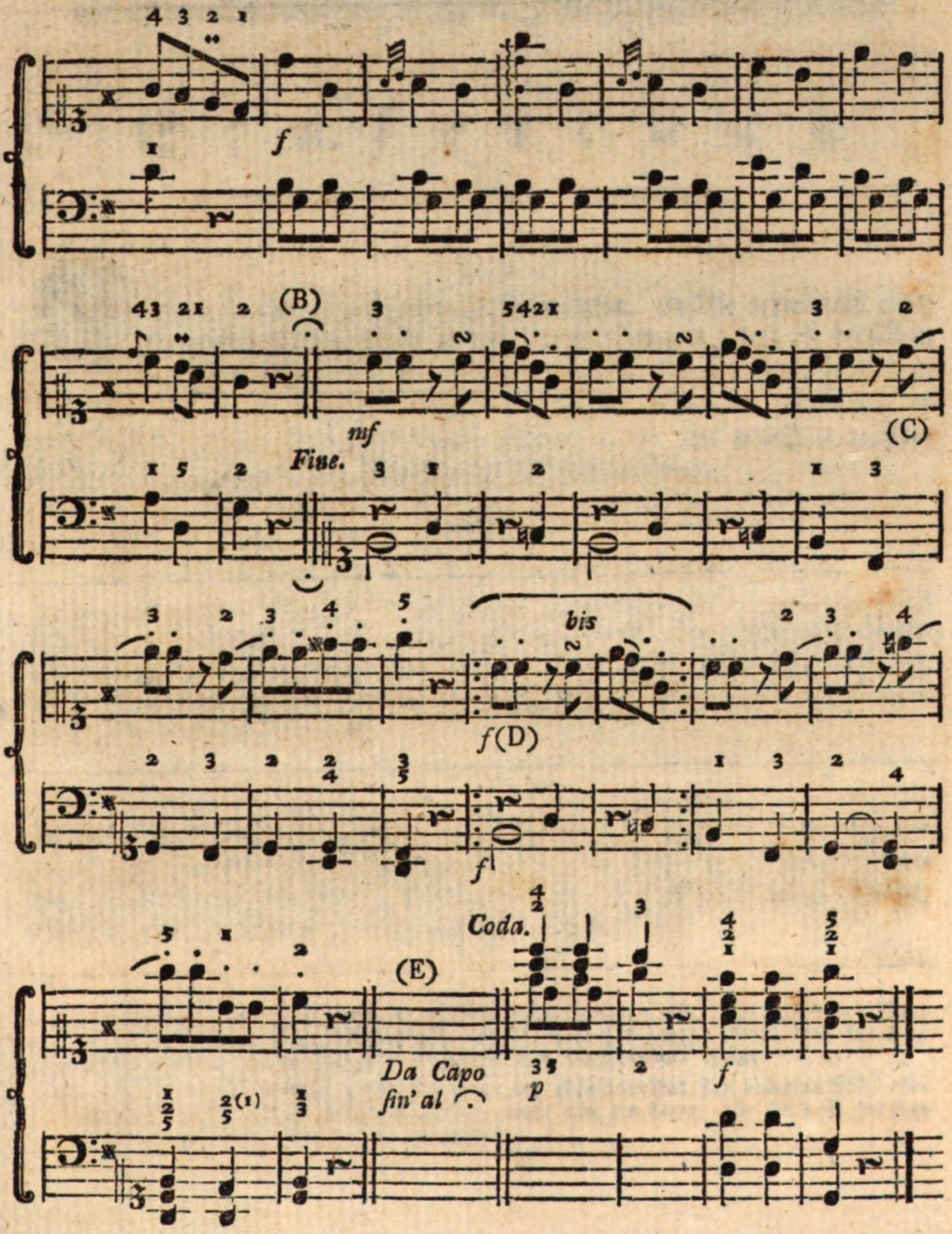
(A) S. 225. 15) und S. 226. (B) S. 136. u. 137. §. 9. b). (C) S. 258. §. 36. c).



No. 12. *Finale.* Allegro.



(D) S. 373. tard. (E) S. 210. Erſte Regel, und S. 217. §. 18. (F) S. 126. „Wenn bey der ꝛc. (G) S. 287. §. 78. und S. 288. (H) S. 245. §. 19. c). (A) S. 251. §. 24.



(B) S. 122. §. 85. (C) S. 355. g) und S. 356. §. 39. (D) S. 120. (E) S. 125. §. 87.

Einleitung.

§. 1.

Es giebt ſo viele Arten von Inſtrumenten, welche vermittelſt einer Klaviatur geſpielt werden, (Klavierinſtrumente,) daß ich derſelben nur in möglichſter Kürze gedenke, damit man ſie wenigſtens dem Namen nach von einander zu unterſcheiden wiſſe. Unter die vorzüglichſten rechne ich, außer dem eigentlichen Klaviere — von welchem nachher mehr — die Orgel, den Flügel und das Fortepiano.

§. 2.

Von der Orgel läßt ſich in einigen Zeilen wenig oder gar nichts ſagen, und eine ausführliche Beſchreibung derſelben gehört nicht zunächſt hierher; ich verweiſe daher diejenigen Leſer, welche Kenntniſſe von dieſem großen Inſtrumente zu haben wünſchen, auf die Schriften von Adlung, Sorge, Werkmeiſter u. a. m. Unter Poſitiv (Portativ) und Regal verſteht man kleine Orgeln.

Der Flügel oder Klavicymbel, italiäniſch *Cembalo*, *Clavicembalo*, franzöſiſch *Claveſin* oder *Claveſſin*, iſt wohl bekannt genug. Wenn der Körper deſſelben aufwärts ſteht, ſo wird dieſes Inſtrument Klavicytherium oder ein ſtehender Flügel genannt. Das Spinett iſt eine kleine gemeiniglich nur einchörige *) Art von Flügel, worauf die Saiten ſchräge, nämlich von der rechten zur linken Hand, gezogen ſind.

Das

*) Einchörig heißt ein Inſtrument, wenn jeder Ton deſſelben nur durch eine einzige Saite hervor gebracht wird; zweychörig ſetzt alſo für jeden Ton zwey, dreychörig aber drey Saiten voraus. Daher ſagt man ein zwey- oder dreychöriger Flügel u. ſ. w.

Zwey oder drey Saiten, welche für einen und eben denſelben Ton beſtimmt ſind, oder vermittelſt Einer Taſte angeſchlagen werden, nennt man ein Chor. So hat z. B. der Ton s ſein eigenes Chor Saiten, eis desgleichen u. ſ. f.

Das Fortepiano hat die Form eines kleinen Flügels, wird aber durch Hämmerchen angeſchlagen. Man kann auf dieſem Inſtrumente, wovon es gegenwärtig viele Arten giebt, wie auf dem Klaviere, blos durch den ſtärkern oder ſchwächern Anſchlag, folglich auch ohne einen Zug zu gebrauchen, ſtark und ſchwach ſpielen. Einige kleine und neue Gattungen davon haben die Form eines Klavieres.

Hier in einer Anmerkung beyläufig noch einige Worte von verſchiedenen andern, zum Theil weniger bekannten, Klavierinſtrumenten.

Das Pedal, (Fußklavier,) welches gewöhnlich nur die tiefern zwey Oktaven enthält, und mit den Füßen geſpielt wird, iſt ein beſonderes Inſtrument für den Baß zum Klaviere ꝛc.

Das Pantalon, (Pantaleon,) ein von ſeinem Erfinder Pantaleon Hebenſtreit ſo genanntes Inſtrument mit Darmſaiten, iſt eine verbeſſerte Gattung des Hackbretes, welches urſprünglich mit Klöppeln geſchlagen, in der Folge aber auch durch eine Klaviatur geſpielt wurde; ſo wie es denn noch jetzt mit Dratſaiten, Hämmern und Zügen unter demſelben Namen hin und wieder üblich iſt.

Hämmerpantalone, Hämmerwerke ꝛc. wahrſcheinlich aus dem vorigen entſtanden, ſind dem Klavicymbel, auch dem Klavicytherio in der Form ähnlich; die Saiten werden aber durch Hämmerchen angeſchlagen.

Klaviorganum nennt man ein Poſitiv, bey welchem zugleich ein Spinett angebracht iſt.

Das Cembal d'Amour, deſſen Erfinder der verſtorbene Silbermann in Straßburg war, wird durch Klaviertangenten mitten an die darauf befindlichen ſehr langen Saiten angeſchlagen, ſo daß beyde Theile derſelben klingen; weil nämlich das Inſtrument auf beyden Seiten einen Steg und Reſonanzboden hat. Das Griffbret liegt nicht links, wie bey dem Klaviere, ſondern ziemlich in der Mitte.

Das Geigenwerk (Geigeninſtrument, Violdigambenwerk, die Klaviergambe, der Geigenklavicymbel, nürnbergiſches Geigenwerk ꝛc.) von einem nürnbergiſchen Bürger, Hans Hayde im Jahr 1610*) erfunden, iſt ein mit Darmſaiten bezogenes Inſtrument, welches unter dem Körper ein Rad hat, wodurch andere kleine Räderchen umgetrieben werden. Drückt man eine Taſte nieder, ſo wird die Saite durch ein Rädchen klingend gemacht.

Der Bogenflügel, ein durch Gleichmann, Ficker ꝛc. in neuern Zeiten wieder bekannt, und (vermittelſt wirklicher Pferdehaare) dem Bogenſtriche noch ähnlicher gewordenes Geigenwerk, welches Hohlfeld merklich verbeſſerte.

Das Bogenhammerklavier ward vor kurzem von J. C. Greiner in Wetzlar erfunden. Es beſteht aus zwey Klavieren, wovon das obere mit Drat= das untere aber mit Darmſaiten bezogen iſt. Beyde Klaviere können einzeln oder zugleich geſpielt

*) Galiläus und Andere behaupten, dieſes Inſtrument ſey noch älter.

geſpielt werden. Das Erſtere iſt mit Hämmern verſehen; das Letztere wird vermittelſt eines künſtlich verfertigten Bogens geſtrichen. *)

Die Leyer verdient deswegen mit genannt zu werden, weil das Geigenwerk daraus entſtanden zu ſeyn ſcheint.

Das Lautenklavier, ein beſonderes Inſtrument (nicht ein einzelner Zug) mit Darmſaiten bezogen, deſſen Ton dem Klange der Laute ähnlich iſt.

Der Theorbenflügel, eine Nachahmung der Theorbe. **)

Das Pandoret hat über den Saiten des Klavieres noch andere, welche durch hölzerne Docken angeſchlagen werden, wodurch die Pandore (eine Art von Zither) nachgeahmt wird.

Das Harfenklavier iſt ein mit Darmſaiten bezogenes Inſtrument, deſſen Ton vermittelſt der angebrachten metallenen Stifte ſo ſchnarrend wird, wie auf der Davidsharfe.

Das (ſchlechthin ſo genannte) Inſtrument, (*Symphonia*, *Magadis*, *Pectis*, *Virginal*,) eine Gattung von Klavieren oder Klavicymbeln, worauf die Saiten, wie bey dem Spinette, ſchräge liegen; jedoch hat es die völlige Anzahl Töne.

Das Fortbien, eine Art von Pianoforte, in der Form eines Klavieres, von Friederici.

Das *Claveçin Roial*, ebenfalls eine Art von Pianoforte, nur mit einigen Abänderungen, von Wagner.

Das Bellesonorereal (Bellſonore) ſoll, nach Jürgenſens eigener Beſchreibung „die Wirkung eines guten Flügels, Dresdner Klavecin Royals, Friedericiſchen „Fortbiens und aller Arten von Fortepiano zuſammen, und zwar vollkommen her„vor bringen.“

Die Harmonica, ***) ein jetzt mit Recht ſehr beliebtes Inſtrument, auf welchem der Ton nicht durch Saiten, ſondern durch gläſerne Glocken (Schalen) von verſchiedener Größe erzeugt wird. Gegenwärtig ſpielt man es auch vermittelſt einer Klaviatur. (S. J. L. Rölligs Fragment über die Harmonika.)

Eine ausführlichere Beſchreibung der meiſten angezeigten ältern (und vieler andern weniger gebräuchlichen) Klavierinſtrumente findet man in Adlungs *Muſica mechanica org.* 2. Band; desgleichen in ſeiner Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, nach der Hillerſchen Ausgabe S. 396 bis 693. Hier mehr davon zu ſagen iſt wider meinen Zweck. Einige der erwähnten Inſtrumente ſind ohnedies ſchon längſt wieder vergeſſen; andere, beſonders neuere Gattungen, die oft nur

*) S. Cramers Magazin der Muſik, erſter Jahrgang, S. 654. ff.

**) Die Theorbe hat der Laute ihren Urſprung zu verdanken. Beyde ſind, dem Baue nach, wenig von einander verſchieden; doch kann die Theorbe, weil ſie in der Tiefe mehrere Töne hat, als die Laute, bequemer zum Generalbaſſe gebraucht werden.

***) Eine Erfindung des Dr. Franklin; wenigſtens vollendete dieſer, was Puckeridge vorher nur dunkel ahndete. In Deutſchland ward die Harmonika zuerſt durch die Engländerinn Miß Davis und etwas ſpäter durch den Badendurlachiſchen Hoforganiſten Frick bekannt.

dem Namen nach und in Nebendingen verſchieden ſind, möchten wohl nicht allgemein bekannt werden.

Es wäre zu wünſchen, daß doch endlich ein ſachkundiger Gelehrter über die ſo nöthige Verbeſſerung unſerer muſikaliſchen Inſtrumente ein, für jeden nicht ganz unwiſſenden Inſtrumentmacher, faßliches Lehrbuch ſchreiben möchte, welches auf die dazu erforderlichen Kenntniſſe in der reinen Mathematik, beſonders aber der Mechanik, Baukunſt, Phyſik ꝛc. gegründet wäre. Da in der präktiſchen Muſik ſo ſehr viel auf gute Inſtrumente ankommt, ſo muß man ſich wundern, woher es gekommen ſeyn mag, daß wir ſeit ſo vielen Jahren kein eigenes beträchtliches Werk mit neuen, für den Bau der Inſtrumente wichtigen Entdeckungen, zum Gebrauche für angehende Inſtrumentmacher ꝛc. erhalten haben.

§. 3.

Das Klavier oder Klavichord iſt ſo allgemein bekannt, daß ich meine Leſer mit einer überflüſſigen Beſchreibung deſſelben nicht aufhalten will: aber der Erfinder dieſes ſo beliebten Inſtrumentes, welches anfangs freylich noch ſehr unvollkommen war, verdient hier billig genannt zu werden. Nach Prinzens und verſchiedener anderer muſikaliſchen Schriftſteller Bericht wird Guido von Arezzo, ein um die Muſik ſehr verdienter Benediktinermönch, dafür gehalten.*) Er lebte ungefähr in der erſten Hälfte des eilften Jahrhunderts;**) folglich wäre unſer aus dem Monochord entſtandenes Inſtrument etwas über 700 Jahre alt.

Das Monochord (der Einſaiter) beſtand urſprünglich blos aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brete, worüber man eine Saite ſpannte; unter derſelben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittelſt deſſen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältniſſen abmeſſen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit drey oder vier Saiten.***) Auch verfertigt man, des beſſern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Reſonanzboden und Taſten ꝛc. haben. Es giebt noch alte Klaviere, auf welchen drey bis vier Taſten an Ein Chor Saiten anſchlagen; dadurch wird die obige Meinung, daß nämlich das Klavier aus dem Monochord entſtanden ſey, noch wahrſcheinlicher.

§. 4.

Die wichtigſten Eigenſchaften eines guten Klavieres ſind:

1) Es muß einen ſtarken, vollen, aber zugleich angenehmen und ſingenden Ton haben, welcher ſich nicht gleich nach dem Anſchlage der Taſten wieder

*) Welches aber Einige bezweifeln.

**) Andere behaupten, er habe erſt im dreyzehnten Jahrhunderte gelebt.

***) In dieſem Falle iſt freylich die beybehaltene Benennung Monochord oder Einſaiter nicht mehr paſſend.

der verliert, ſondern wenigſtens vier (bis ſechs) Achtel lang in einem mäßig langſamen Adagio fortklingt, *) und die Bebung deutlich hören läßt.

2) Jeder Ton muß dem andern, in Rückſicht der ihm zukommenden Stärke und des angenehmen Klanges, gleich ſeyn.

3) Es muß ſich ziemlich leicht **) und durchgängig gleich ſpielen laſſen; es darf nicht klappern, (knarren, kniſtern,) oder ſonſt ein Geräuſch verurſachen. Die Taſten müſſen nicht nur ſelbſt mit einer großen Geſchwindigkeit und Schnellkraft wieder in die Höhe ſpringen, ſondern auch den Finger gleichſam nachheben helfen.

4) Es muß bundfrey ſeyn; das heißt: jede Taſte muß ihre eigenen Saiten (Chöre) haben, ſo daß z. B. nicht c und cis, oder cis und d ꝛc. durch die nämlichen Saiten hervor gebracht werden.

Ein Klavier, welches nicht bundfrey iſt, kann man nie erträglich rein ſtimmen; von zwey auf Einem Chore Saiten zugleich angeſchlagenen Tönen hört man nur den höhern Ton; gewiſſe Paſſagen können gar nicht, oder nur verſtümmelt darauf heraus gebracht werden u. dgl. m.

5) Der Umfang muß ſich wenigſtens vom großen C, jetzt lieber vom contra *F*, bis ins dreygeſtrichene $\overline{\overline{\overline{f}}}$ erſtrecken. Man fängt ſogar ſchon an, Klaviere zu verfertigen, welche eine noch größere Anzahl Taſten haben.

6) Man muß den möglichſten Grad der Stärke und Schwäche darauf hervor bringen können, ohne daß der Ton dadurch rauh und undeutlich wird.

7) Es muß die Stimmung gut halten. Die Löcher, worin die Wirbel ſtecken, müſſen daher gut und dauerhaft gearbeitet ſeyn. Durch den Gebrauch der Züge, beſonders des ſo genannten Cöleſtines, Pantalons ꝛc. verſtimmt ſich das Klavier leicht; da nun noch überdies der Lernende dabey einen ſchlechten (hackenden) Vortrag bekommt, ſo ſind die Züge, im Ganzen genommen, eben nicht zu empfehlen.

8) Es muß eine richtige Menſur haben; das heißt: die Saiten müſſen, in Abſicht auf die Länge und Stärke, ein richtig abgemeſſenes Verhältniß

*) Dies iſt nur von den tiefſten bis ungefähr zu den mittlern Tönen zu verſtehen; denn in den höhern Octaven möchte man auf einem Klaviere den Ton wohl ſchwerlich ſo lange unterhalten können.

**) Wenn die Taſten gar zu leicht niederfallen, ſo gewöhnt man ſich bald an eine matte Spielart, und kann hernach auf dem Flügel, der Orgel ꝛc. nicht gut fortkommen.

gegen einander haben, ſonſt halten ſie nicht, oder ſie geben einen dumpfen Ton und verſtimmen ſich faſt immer; nimmt man die Saite ſchwächer, ſo wird der Ton zu jung. (nicht voll genug.)

Daß übrigens ein Klavier von gutem trockenen Holze und dauerhaft gearbeitet ſeyn muß, verſteht ſich von ſelbſt.

§. 5.

Der beträchtlichſte Vorzug, welchen das Klavier ꝛc. vor den übrigen Saiten- und Blasinſtrumenten ohne eine Klaviatur hat, beſteht darin, daß man bequem ganze Tonſtücke zwey- drey- vier- und mehrſtimmig darauf ſpielen kann; welches bey andern Inſtrumenten nicht der Fall iſt. *)

Ein geſchickter Tonkünſtler bringt zwar auch auf der Violine, dem Violoncell ꝛc. mehrſtimmige Griffe heraus: allein es wird dazu ſchon viele Fertigkeit erfordert, und im Ganzen genommen können vergleichungsweiſe doch nur wenige Paſſagen vollſtimmig geſpielt werden.

§. 6.

Auch der Umfang von vier bis fünf Oktaven, welchen kein anderes Inſtrument hat, gehört unſtreitig mit zu den Vorzügen des Klavieres. Denn daß man mit vielen Tönen mehr ausrichten könne, als mit wenigen, darf ich wohl als bewieſen vorausſetzen.

Es iſt bekannt, daß die Flöte, Hoboe, der Fagott und mehrere Inſtrumente nur einige Töne über zwey, wenigſtens nicht drey bequem heraus zu bringende Oktaven enthalten. Die Violine, Viole, das Violoncell ꝛc. haben zwar einen größern Umfang, jedoch erſtreckt ſich derſelbe nicht weit über drey brauchbare Oktaven; man müßte denn die höchſten kreiſchenden Töne, mit welchen uns gegenwärtig viele Geiger ꝛc. zum Staunen zwingen wollen, für muſikaliſche Töne gelten laſſen. —

§. 7.

Daß man es in Anſehung der Geſchwindigkeit auf dem Klaviere weiter bringen kann, als auf den mehrſten andern Inſtrumenten, verdient gleichfalls mit unter die Vorzüge deſſelben gerechnet zu werden.

Ich verdenke es den Geigern und allen übrigen Inſtrumentiſten nicht, wenn ſie den Klavierſpielern dieſen Vorzug ſtreitig zu machen ſuchen, weil Jeder mit Recht für ſein Inſtrument eingenommen iſt, und es dem Andern nicht nachgeſetzt wiſſen will: indeß findet man doch weit mehrere außerordentlich fertige Klavierſpieler, als

*) Die Harfe und einige weniger übliche Inſtrumente ausgenommen.

als andere Inſtrumentiſten. Auch iſt hier nicht von einzelnen Paſſagen, ſondern vom Ganzen, die Rede.

§. 8.

Einige kleine Nebenvorzüge ſcheinen mir unter andern noch dieſe zu ſeyn, daß das Klavier, wenn man es gehörig in Acht nimmt, ohne viele Koſten in gutem Stande erhalten werden kann, und wegen der Dratſaiten die Stimmung länger hält, als andere Saiteninſtrumente; daß ferner auch das Frauenzimmer mit Anſtand darauf ſpielen und dazu ſingen kann; daß es ſogar ſolche Perſonen erlernen können, welche außer geſunden, ſtarken und gelenken Fingern, eben nicht die ſchärfſten Augen, den ſtärkſten Körper und die geſundeſte Lunge haben; wie das Eine oder das Andere bey verſchiedenen Saiten- und Blasinſtrumenten, zum Theil auch beym Singen, erfordert wird.

Daß dies Letztere vom Talent und einem guten muſikaliſchen Ohre nicht zu verſtehen iſt, brauche ich wohl kaum zu erinnern; denn bey welchem Muſiker werden dieſe beyden Naturgaben nicht vorausgeſetzt? Da aber das Klavier weniger körperliche Kräfte erfordert, ſo können auch ſchwächlichere Perſonen die nöthige Uebung darauf verwenden. Indeß iſt derjenige freylich auch in dieſer Rückſicht glücklicher, welchem die Natur jene oben genannten Gaben nicht verſagt hat.

§. 9.

Das eigentliche Klavier oder Klavichord hat vor den meiſten übrigen Klavierinſtrumenten noch die beſondern Vorzüge, daß man auf demſelben die Bebung ꝛc. vortragen, alle dem Inſtrumente eigene Grade der Stärke und Schwäche ſchnell abwechſelnd hervor bringen, und folglich mit weit mehr Ausdruck ſpielen kann, als z. B. auf dem Flügel.

§. 10.

Aller dieſer Vorzüge ungeachtet, iſt das Klavichord doch auch in mancher Rückſicht ſehr unvollkommen, wie kein Unparteyiſcher leugnen wird. So gehört z. B. die kurze Dauer des Tones, wovon aber die Orgeln ꝛc. ausgenommen ſind, unſtreitig zu den Unvollkommenheiten unſers Inſtrumentes. Man wird ſelten ein Klavier antreffen, worauf der Ton, in mäßigem Zeitmaße, drey bis vier Viertel lang in gleicher Stärke fortklingt, da man hingegen auf verſchiedenen andern Inſtrumenten einen Ton ganz bequem mehrere Takte hindurch, mit ab- und zunehmender Stärke, aus-

halten kann. Und leider! müſſen wir auch dieſes Anwachſen (Anſchwellen) und Abnehmen des Tones, wodurch uns der Sänger und Inſtrumentiſt oft ſo ſehr hinreißt, bey dem Klavichorde entbehren.

§. 11.

Auch die Schwäche des Tones iſt eine Unvollkommenheit des Klavieres; denn obgleich die Stärke nicht immer ein Vorzug ſeyn mag, ſo ereignen ſich zuweilen doch Umſtände, z. B. wenn man ein Trio mit einer Violine oder einem andern Inſtrumente ſpielen will, wo man wohl einen etwas ſtärkern Ton wünſchen möchte.

§. 12.

Eine dritte aber weniger auffallende Unvollkommenheit beſteht darin, daß man auf dem Klaviere ꝛc. auch bey der beſten Stimmung, nie ganz rein ſpielen kann; denn da, nach der gegenwärtigen Einrichtung, jede Taſte die Stelle mehrerer Töne vertreten muß, die im Grunde alle von einander verſchieden ſeyn ſollten: ſo folgt ganz natürlich, daß es nicht möglich iſt, ein ſolches Klavierinſtrument vollkommen rein zu ſtimmen.*) Indeß iſt unſer Ohr ſchon ſo verwöhnt, daß es dieſe kleine Abweichung von der größten Reinigkeit vertragen kann. Ein Klavier heißt daher immer noch rein geſtimmt, wenn es übrigens gut temperirt iſt.

§. 13.

Der angezeigten Mängel **) ungeachtet, findet das Klavier doch immer noch die mehrſten Liebhaber; und dies könnte ſchon einigermaßen einen Beweis abgeben, daß die Vorzüge deſſelben ſehr überwiegend ſeyn müſſen, beſonders da dieſes Inſtrument nicht ſo gar leicht zu lernen iſt. Vielleicht hat auch der Umſtand, daß ſo viele große Tonſetzer für das Klavier geſchrieben haben, viel zur faſt allgemeinen Schätzung deſſelben beygetragen.

§. 14.

Je früher man den Anfang im Klavierſpielen macht, deſto weiter wird man es, wenigſtens in Anſehung der Fertigkeit, darin bringen; denn im zarteſten Alter ſind die Finger noch ſo biegſam, daß man mit weit geringerer

*) Eine nähere Erklärung dieſes Paragraphen wird weiter unten vorkommen.

**) Vielleicht ließen ſich deren noch mehrere aufſuchen.

gerer Mühe einen ziemlichen Grad der Geſchwindigkeit erlangen kann, als wenn ſie ſchon ſteif und unbiegſam geworden ſind. Man kann daher je früher je beſſer, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr im ſiebenten oder achten Jahre, den Anfang machen. Es iſt zwar nicht unmöglich, daß auch erwachſene Perſonen das Klavier noch lernen können: allein zu einer großen Fertigkeit darauf möchten ſie es wohl ſchwerlich bringen.

§. 15.

Das Wichtigſte, wofür man anfangs zu ſorgen hat, iſt ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in dieſem Stücke verſehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, iſt faſt allgemein. Man glaubt etwas zu erſparen, nimmt den wohlfeilſten an, und läßt ſichs im Grunde weit mehr koſten, als bey dem theuerſten; denn die Erfahrung beſtätigt es, daß ein geſchickter und gewiſſenhafter Lehrer ſeine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein ſchlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre. Wie viel Zeit und Mühe geht nicht noch überdies dabey verloren? Denn gemeiniglich fängt der Lernende, wenn er oft mehrere Jahre hindurch ohne richtige Grundſätze unterrichtet worden iſt, und endlich, nach mancher mühſamen Stunde, ſeine und des Lehrers Unwiſſenheit einſieht, bey einem Geſchiktern wieder von den Anfangsgründen an! Und wie ſchwer iſt es, ſich alte mechaniſch gewordene Fehler abzugewöhnen.

Ich weiß, daß man hierin nicht immer nach Belieben wählen kann, weil ſich nur wenige geſchickte Meiſter (die überhaupt an manchen Orten wohl ſelten ſeyn möchten) mit Anfängern abgeben. Wenn man aber einen Lehrer bekommen kann, welcher viele gute Scholaren gezogen hat, ſo laſſe man ſich ja nicht durch Sparſamkeit verleiten, einen wohlfeilern anzunehmen.

§. 16.

Wer bereits einen geſchickten Lehrer hat, der vertraue ſich, ohne die dringendſte Noth, keinem Andern an; denn gemeiniglich hat jeder ſeine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe ſich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, wenn auch die Lehrer in den Grundſätzen ſelbſt nicht von einander abweichen ſollten. Einige Liebhaber der Muſik rechnen ſichs zum Verdienſte an, bey vielen Meiſtern Unter-

richt gehabt zu haben: aber nur Wenige haben Urſache, darauf ſtolz zu ſeyn, denn ihr Geſchmack iſt gemeiniglich ſehr unbeſtimmt, und in eine fehlerhafte Ungleichheit ausgeartet.

§. 17.

Der Lehrer, wenn er auch ſelbſt kein Spieler vom erſten Range iſt — denn gut unterrichten und vortreflich ſpielen ſind zwey ſehr verſchiedene Dinge — muß, außer den nöthigen Kenntniſſen, wenigſtens einen gebildeten Geſchmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablaſſung und Geduld hat er in einem ſehr hohen Grade nöthig. Er muß ſich in einer gewiſſen Achtung bey ſeinen Scholaren zu erhalten wiſſen, ohne jedoch ein mürriſches Betragen gegen ſie anzunehmen; denn mit Gelaſſenheit richtet man bey den Meiſten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g. Er darf zwar nicht den kleinſten Fehler überſehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weiſe aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verſchiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geſchwind; mit dieſen muß er bald weiter gehen, damit ſie in ſteter Uebung erhalten werden: Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe ſie etwas faſſen; dieſen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. ſ. w. Kurz, der Lehrer muß es ſich ernſtlich angelegen ſeyn laſſen, ſeine Schüler je eher je lieber zu geſchickten Muſikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geſchicklichkeit und Gaben hierzu, ſo ſollte er ſich mit Unterrichten nicht abgeben.

§. 18.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage *) zur Muſik wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl fürs Schöne, Beurtheilungskraft, Luſt und anhaltender Fleiß vorausgeſetzt, wenn die Bemühung des Lehrers gehörig fruchten ſoll. Die Erinnerungen deſſelben muß der

*) Genie, wenn man darunter eine vorzügliche Größe des Geiſtes überhaupt, oder außerordentliche Fähigkeiten zur Muſik verſteht, kann wohl nicht bey einem jeden angehenden Klavierſpieler vorausgeſetzt werden. Ueberdies läßt ſich oft in den erſten Monaten noch nicht beſtimmen, ob jemand viel Genie zur Muſik habe, oder nicht. Ein geſchickter Lehrer unterrichtete vor einigen Jahren einen jungen Menſchen, welcher anfangs außerordentlich wenig verſprach; denn nur mit vieler Mühe lernte er die Noten kennen, ihr Geltung gegen einander berechnen, die erſten Regeln der Fingerſetzung gehörig anwenden u. ſ. w. und doch iſt er gegenwärtig ein hoffnungsvoller Tonſetzer.

der Schüler auf das pünktlichſte befolgen, und ſich ja nicht einfallen laſſen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Uebungsſtücke ſelbſt wählen zu wollen. Er muß ſich der Führung des Meiſters ganz überlaſſen; Zutrauen zu ihm haben; ſeine Bemühung dankbar erkennen u. ſ. w. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewiſſe Stellen ſo oft wiederholen läßt, bis er ſie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes ſo, und nicht anders, ſeyn darf: ſo muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er nicht blos ein mechaniſcher Muſiker werde.

§. 19.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen ſpielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es ſeyn kann ſechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet: wer aber das Klavierſpielen zu ſeinem Hauptgeſchäfte machen will, für den ſind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer dieſen iſt wenigſtens noch Eine Lectionsſtunde nöthig.

Da in dieſem Buche nicht von der Muſik überhaupt, ſondern nur vom Klavierſpielen die Rede iſt, ſo kann ich mich hier auf eine nähere Beſtimmung der verſchiedenen Kenntniſſe und Sprachen, welche der künftige Muſiker, außer ſeinem eigentlichen Fache nöthig hat, nicht einlaſſen. Nur dies Einzige merke ich bey dieſer Gelegenheit an, daß derjenige ſich ſehr irrt, welcher es für möglich hält, in ſechs bis acht Jahren ein großer Tonkünſtler zu werden. In der praktiſchen Muſik mag es jemand binnen dieſer Zeit, unter günſtigen Umſtänden, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können: aber dann bleibt ihm noch immer ſehr viel zu lernen übrig. Man ſtelle ſich daher das Studium der Muſik nicht als eine ſo gar leichte Sache vor. Der Umfang derſelben iſt größer, als man gemeiniglich glaubt, und oft zu ſpät einſieht.

§. 20.

Zum Lernen iſt das Klavier, wenigſtens im Anfange, unſtreitig am beſten; denn auf keinem andern Klavierinſtrumente läßt ſich die Feinheit im Vortrage ſo gut erwerben, als auf dieſem. Kann man in der Folge einen Flügel oder ein gutes Fortepiano daneben haben, ſo iſt der Nutzen für den Lernenden deſto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf dieſen Inſtrumenten mehr Stärke und Schnellkraft. Nur

darf man nicht immer auf dem Flügel ꝛc. ſpielen, weil es auf Koſten des guten Vortrages geſchehen möchte. Wer nicht beydes haben kann, der wähle das Klavier. Je beſſer aber das Inſtrument iſt, je mehr Nutzen hat der Lernende; denn auf einem guten Klaviere wird er ſich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck ſpielen lernen, als wenn er auf einem alten elenden Kaſten klappern muß; wie das oft der Fall iſt.

§. 21.

Der Lehrer wähle anfangs nur ſehr kurze und leichte Stücke, damit der Anfänger, der außerdem viel zu merken hat, nicht eins mit dem andern vergeſſe, und zugleich die Luſt zur fernern Erlernung der Muſik verliere. Da er jetzt wohl ohnedies an einem größern ausgearbeiteten Tonſtücke z. B. an einer guten Sonate, noch keinen Geſchmack findet, ſo wird man ihm und dem Komponiſten durch die Wahl ſolcher Stücke eben keinen großen Dienſt erzeigen.

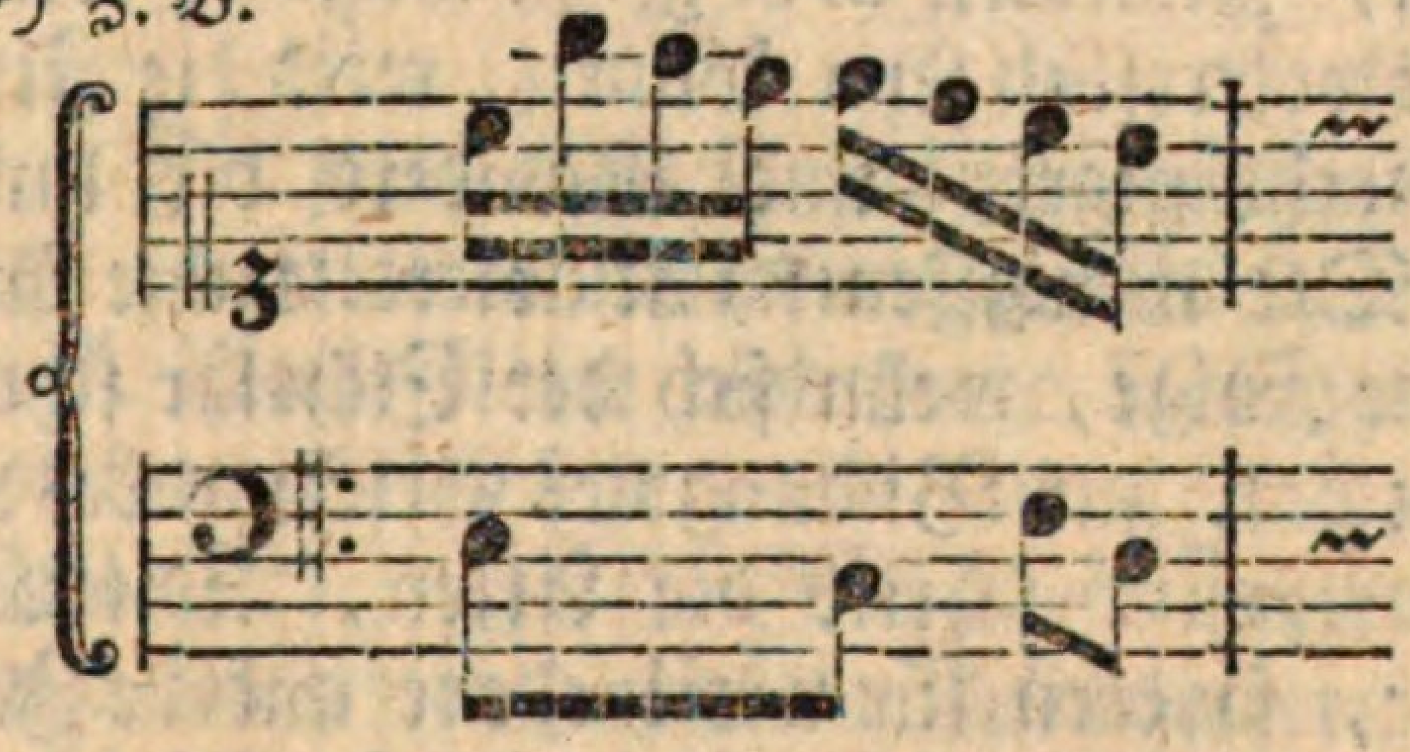
Einige ſonſt verdiente Männer rathen hierin zwar das Gegentheil: allein wahrſcheinlich haben ſie nur ſehr wenige Anfänger, oder doch nur ſolche unterrichtet, welche mit außerordentlichen Talenten einen unermüdeten Fleiß verbanden; und bey dieſen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Muſik lernen wollen, die genannten Eigenſchaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derſelben, bald das Vergnügen haben, etwas ſpielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach ſeiner Art vortragen kann, die Luſt zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall ſeyn, wenn man ihn gleich anfangs mit ſchweren Stücken martert? — Ganz etwas anders iſt es aber, jemanden allzulange beym Leichten aufhalten, und gleich beym Schweren anfangen. Das erſte iſt allerdings nicht gut: aber das zweyte — taugt noch weniger. Man fängt ja in allen Sachen vom Leichten an; warum nicht auch in der Muſik? Dem emſigern Scholaren kann der Lehrer immerhin ſchwerere Stücke geben: geſchieht das aber bey Allen ohne Ausnahme, ſo dürfte dadurch Mancher abgeſchreckt werden, das Klavier zu erlernen, weil er ſich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorſtellt.

§. 22.

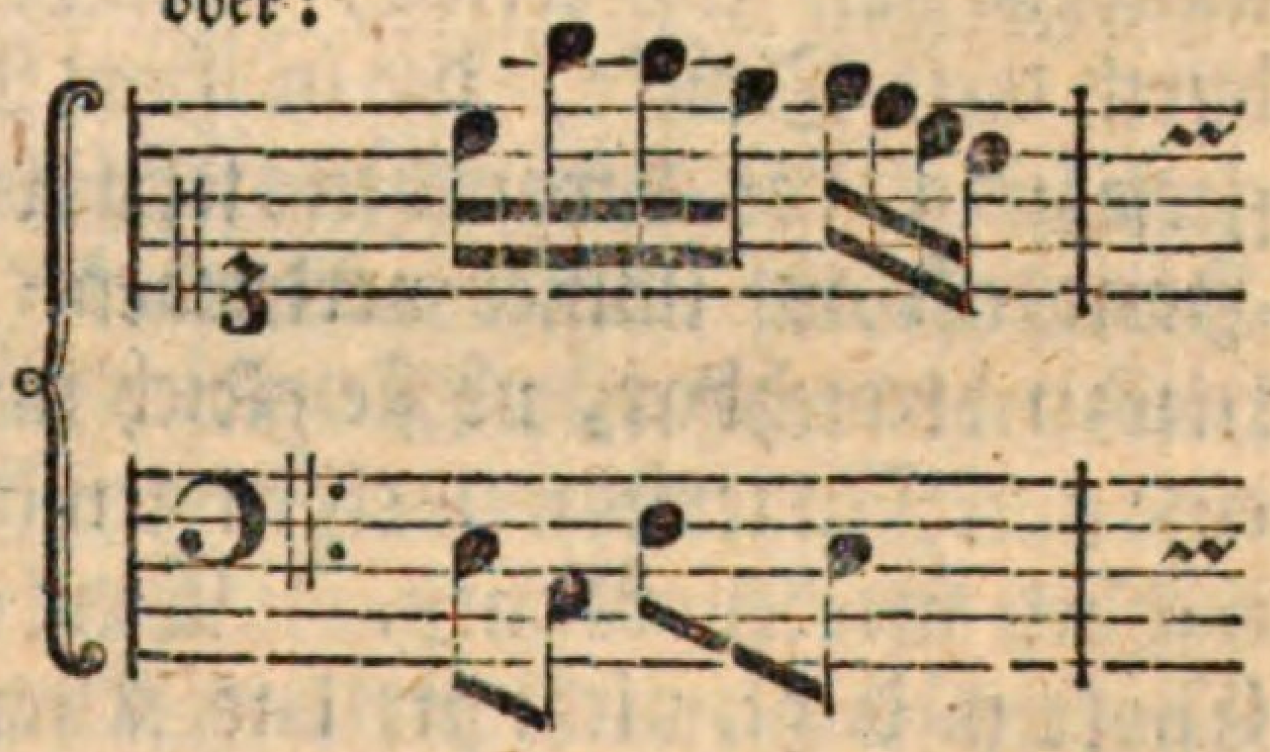
Eben ſo unrecht iſt es, wenn man den Lernenden etwas ſpielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umſtänden beym Spielen ſelbſt, erklärt werden. Vorzüglich vortheilhaft iſt es, wenn man ſich mit ihm über das vorliegende Tonſtück in eine kleine kritiſche Unterſuchung einläßt, warum er z. B.

jetzt dieſen oder jenen Finger nimmt; hier und da unterſetzt, überſchlägt; dieſe Noten geſchwinder ſpielt, als jene u. ſ. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, ſo laſſe man es alsdann zur Probe den Lernenden ſelbſt noch einmal aus einander ſetzen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meiſten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich ſelbſt etwas vortragen, ſich in der Kunſtſprache ausdrucken, und ſeine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und laſſe ſich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu ſchon weit genug iſt. Eben ſo kann man ihn die in jedem Takte enthaltenen Diskantnoten gegen die im Baſſe berechnen laſſen, beſonders wenn ſie nicht gehörig unter einander ſtehen, *) damit er die richtige Eintheilung derſelben lerne. Durch dergleichen Uebungen kann ein geſchickter Lehrer in den erſten Monaten, worin ich den Schüler ohnedies nicht immer ganze Stunden hindurch ununterbrochen ſpielen laſſen würde, vielen Nutzen ſchaffen; nur verſteht es ſich, daß man die Lernenden dadurch nicht irre machen darf. Es wird hierbey ſchon einige Kenntniß vorausgeſetzt; die ganz Schwachen muß man daher noch damit verſchonen.

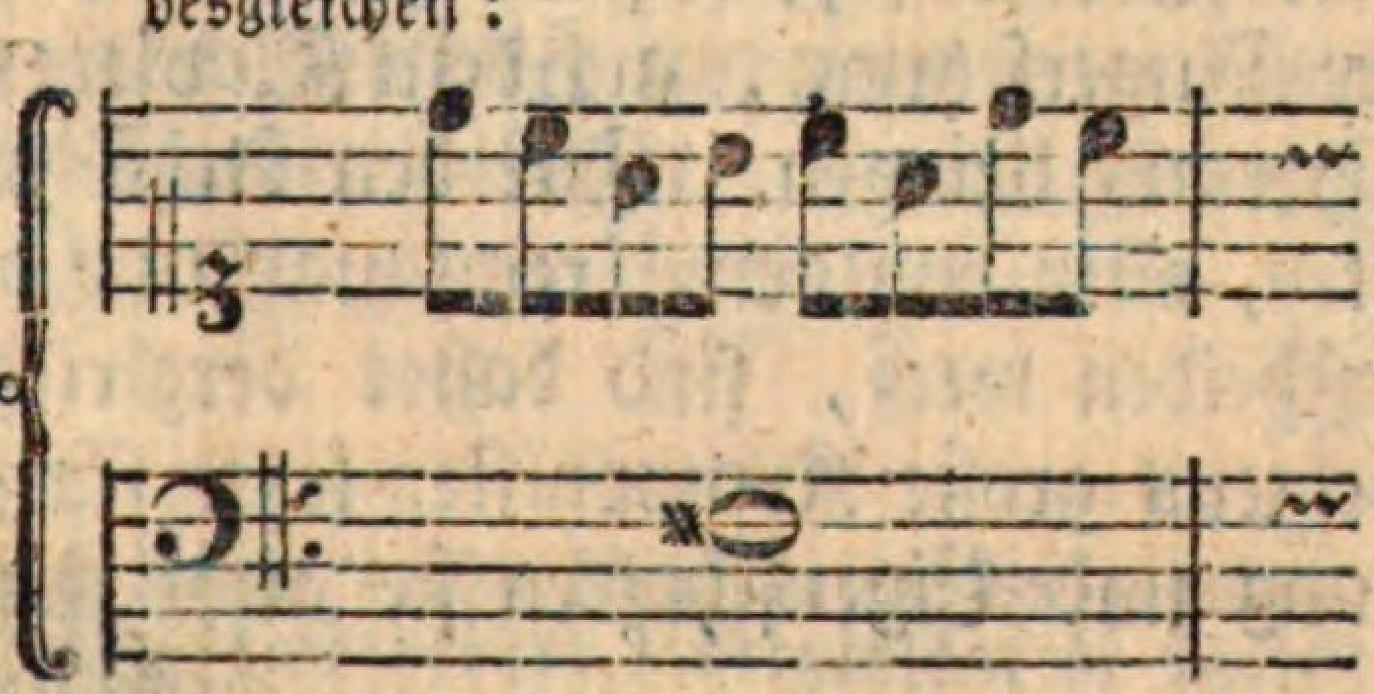
*) Z. B.



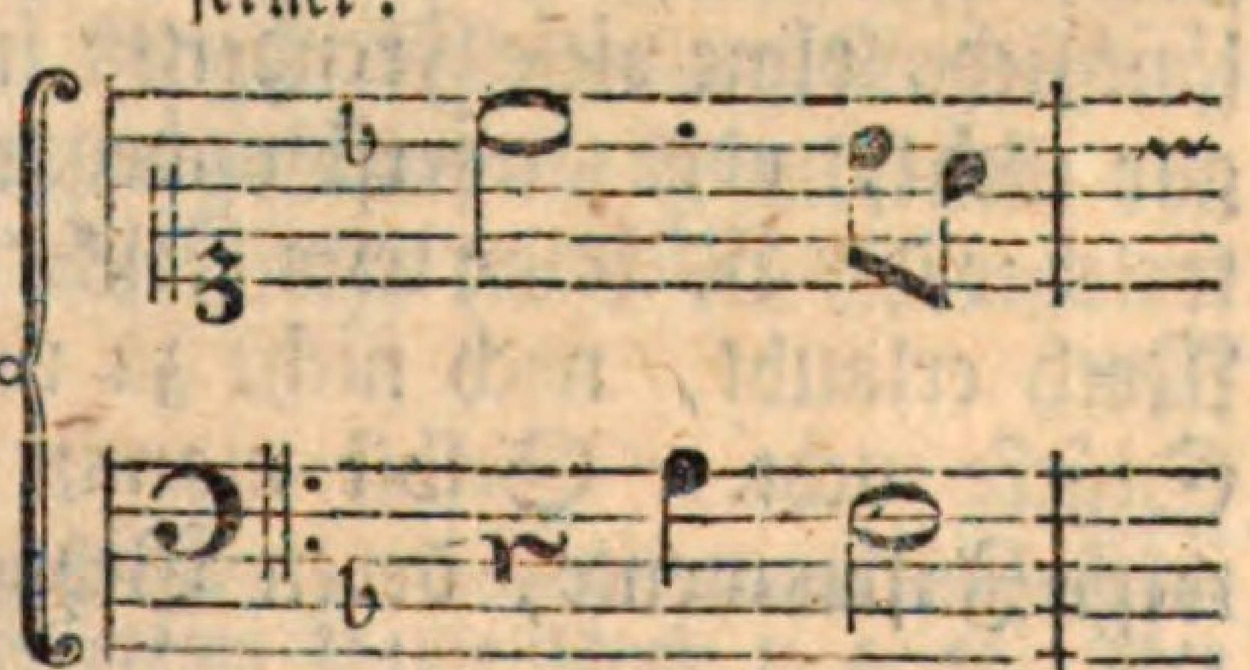
oder:



desgleichen:



ferner:



Dieſen falſch untergelegten Baßnoten muß er ihre rechte Stelle anweiſen; denn gewiß wird er bey dieſer Methode die Eintheilung weit eher lernen, als wenn man ihn nie ſelbſt Hand anlegen läßt.

§. 23.

Perſonen, beſonders männlichen Geſchlechtes, die das Klavier lernen wollen, ſollten ſich freylich mit ſolchen Arbeiten, wodurch die Finger ſteif werden, gar nicht abgeben: da das indeß nicht bey allen Muſiklernenden zu vermeiden iſt, ſo muß man ihnen wenigſtens vorher ſagen, daß ſie in dieſem Falle keine ſehr fertigen Spieler werden können. Wer aber die Muſik, und beſonders das Klavierſpielen, zu ſeiner Hauptbeſchäftigung machen will, der muß dergleichen Arbeiten ſchlechterdings unterlaſſen, weil es nicht möglich iſt, ſich mit ſteifen Fingern die nöthige Fertigkeit zu erwerben.

§. 24.

Das Klavier muß, in dem §. 12. angenommenen Sinne, immer rein geſtimmt ſeyn, wenn das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Inſtruments z. B. der Violine ꝛc. (wobey ſehr viel auf die reine Intonation ankommt,) unfähig werden ſoll.

§. 25.

Man hüte ſich beym Unterrichten, beſonders im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch dieſe Stücke, die in ihrer Art vortreflich ſeyn können, wird die Fingerſetzung des Lernenden ſehr vernachläſſiget, und beſonders die linke Hand oft auf immer verdorben. Die wenigſten *) Klavierauszüge ſind hierzu brauchbar, ob ſie gleich in der Folge, wenn ſich der Scholar ſchon eine gute Fingerſetzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geſchmackes ꝛc. nützlich werden können. Der Komponiſt ſchrieb die Arien, Duette, Chöre u. d. gl. nicht für das Klavier, ſondern für verſchiedene andere Inſtrumente. Was aber z. B. für die Violine ſehr bequem geſetzt iſt, das läßt ſich, ohne viele Freyheiten in der Fingerſetzung, auf dem Klaviere oft gar nicht, oder äußerſt unbequem heraus bringen. Für den Anfänger, welcher das Richtige vom Fehlerhaften, oder von dem, was man nur aus Noth erlaubt, noch nicht zu unterſcheiden weiß, ſind daher dergleichen Stücke nicht. Selbſt manche übrigens große Komponiſten ſetzen für gewiſſe Inſtrumente, deren Behandlung und Eigenſchaften ſie nicht genug kennen,

*) Ausnahmen giebt es allerdings, aber nicht viele.

kennen, ſo unnatürlich, daß oft der geübteſte Spieler kaum damit fertig werden kann. Ein verſtändiger Lehrer, welcher nicht auf den Namen, ſondern auf die Sache ſieht, wird ſeine Schüler mit dergleichen Arbeiten verſchonen; denn ich ſetze voraus, daß er nichts zum Unterrichten wählt, was er nicht vorher genau unterſucht und zu ſeinem Zwecke brauchbar befunden hat. Blos alſo ſolche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meiſtern geſetzt ſind, worin auch für die linke Hand geſorgt iſt, muß man daher beym Unterrichten gebrauchen, ſie mögen übrigens neu oder alt ſeyn; denn wir haben bekanntlich viele alte, aber ſehr gute,*) hingegen eine Menge neuer höchſt mittelmäßiger und ganz ſchlechter Stücke.

§. 26.

Da die Lehrer an kleinen Orten, und vorzüglich auf dem Lande, nicht immer Gelegenheit haben, die zum Unterrichten bequemen Stücke kennen zu lernen; da es ferner ihre ökonomiſchen Umſtände gewöhnlich nicht erlauben, ſich alles anzuſchaffen, was von Zeit zu Zeit herauskommt: ſo hoffe ich ihnen einen Dienſt zu erweiſen, wenn ich hier einige Werke, welche beym Unterrichten mit Nutzen zu gebrauchen ſind, nahmhaft anzeige.

§. 27.

Für ganz rohe Anfänger werden vielleicht die am Ende dieſer Anweiſung enthaltenen kleinen Handſtücke **) brauchbar ſeyn. Auch hat C. P. E. Bach kleine und kurze Anfangsſtücke fürs Klavier herausgegeben, worunter einige ſehr leicht ſind. Für die Güte derſelben bürgt der Name des Verfaſſers. In C. G. Tübels kurzem Unterrichte von der Muſik ꝛc. ſind unter den 77 eingerückten Uebungsexempeln aus allen Tönen verſchiedene, die ich allenfalls vorſchlagen würde, wenn ſie nicht im Violinſchlüſſel ſtänden, und nebſt der nur aus zwey bis drey Bogen beſtehenden Anweiſung drey Thaler koſteten. — Oeffentlich heraus gekommene Handſtücke von der Art hat man überhaupt nur wenige, weil nicht leicht ein Komponiſt

*) Hierunter rechne ich außer andern Händels Klavierſachen; Pieces de Clavecin von *Couperin*; (ehemaligen Hoforganiſten in Paris); Sebaſtian Bachs Werke u. a. m. Aber freylich ſind dergleichen vortrefliche Tonſtücke zum Theil ſelten, und nur für geübte Spieler.

**) Unter Handſtücken verſtehe ich hier, außer kurzen Allegros, Andante u. dgl. auch leichte und gut geſetzte Menuetten, Polonoiſen ꝛc.

von Ruf damit auftreten mag; *) indeß giebt es viele ungedruckte, die beym Unterrichten mit Nutzen gebraucht werden können **). Neben her gebe man dem Lernenden, in Ermangelung eigentlicher Klavierſtücke von dieſer Gattung, allenfalls ganz kurze, für das Klavier geſetzte Lieder. Unter die leichteſten, die mir bekannt ſind, rechne ich: J. F. Reichardts Lieder für Kinder ꝛc. 3 Theile; Eben deſſelben Lieder von Gleim und Jacobi; J. A. Hillers 50 geiſtliche Lieder für Kinder, nebſt einer Violinſtimme, vom Jahr 1774; Deſſelben Lieder, einer churländiſchen Dame zugeeignet; J. H. Rollens Sammlung geiſtlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünſtelten Geſanges; J. A. P. Schulzens Lieder im Volkstone, 2 Sammlungen u. a. m. Können die Schüler mit dieſen und ähnlichen leichten Liedern und Handſtücken fertig werden — darüber kann aber wohl ein halbes Jahr, und nach Beſchaffenheit ihrer Fähigkeiten und des gehabten Unterrichtes, vielleicht noch mehr Zeit hingehen —: ſo mache man mit etwas größern Stücken den Anfang. Jetzt werden vorzüglich J. G. Witthauers 4 Sammlungen vermiſchter Klavier- und Singſtücke (im G-Schlüſſel) gute Dienſte thun; außer dieſen giebt es ähnliche Sammlungen von verſchiedenen Komponiſten, Klavierpartien u. dgl. die hierzu zum Theil ganz nützlich ſind. Nun wird es Zeit zu kleinen Sonaten überzugehen, deren man gegenwärtig in großer Menge hat. Ich ſelbſt gab vor kurzem zwey Sammlungen heraus, die zu dieſem Zwecke beſtimmt waren. Schwerer ſind die von E. W. Wolf, Sander und G. Schmiedt. Meine leichten Sonaten würde ich mit Anfängern im erſten Jahre nicht nehmen: denn ob gleich keine ſchweren Paſſagen darin vorkommen, ſo ſetzen ſie doch einen ſchon etwas gebildeten Geſchmack und eigenes Gefühl voraus, wenn ſie dem Lernenden nicht ekelhaft werden ſollen. Ob ſie, nebſt den übrigen zwey ältern Sammlungen, wovon die zweyte verbeſſerte Auflage heraus iſt, in der Folge zur Erlernung eines guten Vortrages brauchbar ſeyn könnten, überlaſſe ich Kennern zur Entſcheidung. Sind die Scholaren ſchon weiter, ſo kann man Greßlers, Gruners, Blums, G. Bendas, Sanders (größere,) † Zinks ***,) † Vierlings, † Haydns,

E.

*) Doch machte vor einiger Zeit C. G. Tag Hoffnung zu einigen Sammlungen wirklich leichter und zweckmäßiger Handſtücke ꝛc. womit er gewiß großen Nutzen ſchaffen wird.

**) Die größtentheils abgeſchmackten Murkys ꝛc. ſind ganz füglich zu entbehren.

***) Die mit einem † bezeichneten Sonaten ſtehen im Violinſchlüſſel. — Bey dieſer Gelegenheit muß ich anmerken, daß die Erlernung des G- oder Violinſchlüſſels jetzt ſehr

nö-

E. W. Wolfs, Häßlers, C. P. E. Bachs ꝛc. *) Sonaten mit ihnen ſtudieren. Daß man auch einige Trios, Quartette, Konzerte ꝛc. von guten Meiſtern mit ſeinen Schülern durchnehme, iſt des Taktes und Pauſirens wegen nöthig. Doppelſonaten für zwey Klaviere, oder Sonaten für 4 Hände auf Einem Klaviere z. B. von P. Schmidt, Mozart, Seydelmann, Kozeluch, Vanhall, E. W. Wolf ꝛc. ſind zu dieſer **) Uebung ebenfalls brauchbar. Auch Fugen z. B. von Händel, S. Bach, C. P. E. Bach, Kirnberger ꝛc. ſollte man ſeine Scholaren dann und wann ſpielen laſſen; denn wenn auch dieſe Gattung von Tonſtücken jetzt weniger geſchätzt wird, als ehedem: ſo hat doch der Klavierſpieler, in Anſehung der außerdem oft vorkommenden Bindungen, Spannungen ꝛc. großen Nutzen davon, und der künftige Orgelſpieler kann ſie gar nicht entbehren.

Wenn ich hier manche verdienſtvolle Männer nicht nenne, ſo geſchieht dies keines Weges aus Geringſchätzung; ſondern weil mir ihre Arbeiten entweder nicht bekannt ſind — denn welcher Muſiker beſitzt wohl alles, was nur ſeit 10 Jahren heraus gekommen iſt? — oder weil ſie mehr für den Flügel ꝛc. als für das Klavier geſchrieben haben. Ueberdies würde hier ein vollſtändiges Verzeichniß aller Komponiſten und ihrer Arbeiten für das Klavier ganz überflüſſig ſeyn; denn mancher Lehrer iſt gewiß nicht im Stande, ſich binnen etlichen Jahren nur die Hälfte der oben genannten Werke anzuſchaffen, da z. B. C. P. E. Bach allein eine beträchtliche Anzahl Klavierſonaten herausgegeben hat. In zehn Jahren wird ohnedem dieſer Paragraph eines ſtarken Zuſatzes bedürfen; denn bis dahin ha Deutſchland wahrſcheinlich einen anſehnlichen Zuwachs von Muſikalien zu erwarten.

nöthig wird, theils weil viele Klavierſachen darin ſtehen; theils weil er manche Vorzüge hat, worunter dieſer wohl der wichtigſte iſt, daß man bey den höhern Tönen nicht ſo viele Nebenlinien zu überſehen hat. Auch gut und ſchlecht geſchriebene, geſtochene und gedruckte Noten muß man den Lernenden abwechſelnd vorlegen, damit ſie nicht blos an Eine Gattung gewöhnt werden.

*) Ich ordne die Namen nicht nach dem Alphabete, noch viel weniger nach dem Rang oder Werthe der Arbeiten, ſondern ſo, wie ungefähr der Schwierigkeiten in den genannten Werken immer mehrere werden: aber freylich nur ungefähr, und zwar im Ganzen genommen; denn hin und wieder trift man in übrigens leichten Sonaten ziemlich ſchwere Stellen an. Auch haben verſchiedene dieſer Männer z. B. Bach, Häßler, Wolf ꝛc. leichte und ſchwerere Sonaten geſchrieben. Ueberhaupt iſt es nicht möglich, das Schwere und Leichte im Allgemeinen genau zu beſtimmen; denn dieſer hält langſame Sätze, jener geſchwinde, ein Dritter ſolche, die viel Ausdruck erfordern u. ſ. w. für ſchwer. Die Urſachen davon ließen ſich leicht finden, wenn nur dadurch etwas gewonnen würde.

**) Nur laſſe man nicht zu viele Stücke von der Art ſpielen, weil ſie auf die Fingerſetzung und vorzüglich auf die Haltung der Hände und Arme einen ſchädlichen Einfluß haben können; denn mehrentheils müſſen beyde Perſonen dabey ziemlich gepreßt ſitzen, die Hände verdrehen u. dgl. m.

ten. — Indeß wird man hoffentlich die angezeigten Werke auch alsdann größtentheils zu der erwähnten Abſicht noch brauchbar finden. Der Geſchmack ändert ſich zwar oft, aber wahrer innerer Werth iſt der Mode nicht ſo ſehr unterworfen. Das beweiſen unter andern S. Bachs, Händels, Haſſens und Grauns Werke.

§. 28.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meiſter wählen, denn jeder hat ſeine beſondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausſchließende Vorliebe gewinnt; deswegen iſt aber der Lernende noch nicht im Stande, die Arbeiten anderer Tonſetzer, wenn ſie auch nicht ſchwerer, vielleicht wohl gar leichter ſind, nach dem Sinne des Komponiſten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechſelung nützlich zu werden ſuchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält, vergnügt mehr, giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichungen, Anwendungen; ſie erweitert den Geſichtskreis, beſtimmt die Empfindungen näher u. ſ. w. folglich ſorgen diejenigen Lehrer, welche beym Unterrichten blos ihre eigenen Kompoſitionen ſpielen laſſen — wären ſie auch noch ſo vortreflich — in dieſer Rückſicht nicht gut für ihre Schüler.

§. 29.

Ein anderer Fehler wird ſehr oft dadurch begangen, daß man den Anfänger die Stücke ſo lange ſpielen läßt, bis er ſie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewiſſen Endzweckes, von welchem weiter unten mehr, mag das gut ſeyn: aber im Notenleſen, in der Eintheilung derſelben, im Takte, in der Fingerſetzung ꝛc. nimmt der Schüler bey dieſer Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne ſich etwas dabey zu denken, zuletzt blos maſchinenmäßig handelt. Beſſer iſt es daher, wenn man ihn das aufgegebene Tonſtück nur ſo lange üben läßt, bis er es in einer ſehr mäßigen Bewegung zuſammenhängend ſpielen kann.

Damit man mich nicht unrecht verſtehe, muß ich hierbey eine Anmerkung machen. Ich halte nur die Methode für ſchlecht, wenn man jeden Lernenden, ohne Rückſicht auf ſeine Fähigkeiten, ganze Wochen hindurch mit Einem Stücke aufhält, und ihn ſo lange müßig läßt, oder wenigſtens nur die Finger und nicht den Kopf deſſelben beſchäftiget, bis er es ganz fertig ſpielen kann. Die Geſchwindigkeit iſt nur etwas Mechaniſches, und kommt ohnedies mit der Zeit durch lange Uebung: aber

aber eigene Beurtheilung, Fertigkeit im Notenleſen, Sicherheit im Takte, Mannigfaltigkeit im Vortrage ꝛc. erwirbt man ſich aus wenigen Stücken nicht. Was dem Anfänger jetzt noch ſchwer iſt, das wird ihm in einem Jahre ganz leicht vorkommen, wenn nur der Lehrer für einen hinlänglichen und gut gewählten Vorrath von Muſikalien ſorgt. Iſt der Lernende über die erſten Schwierigkeiten hinweg, das heißt: kann er leichte Handſtücke ohne große Mühe ſpielen: ſo halte man ihn dazu an, daß er die Stücke zuſammenhängend, ohne einzelne Noten oder Takte ꝛc. zu wiederholen, vortragen lerne; denn dies unzeitige Unterbrechen, Wiederholen ꝛc. iſt ein Fehler, welcher ſich nur gar zu bald einſchleicht, wenn man ihm nicht gleich anfangs vorzubeugen ſucht. Iſt der Schüler ſo weit, daß er ununterbrochen fortſpielen kann, ſo begleite ihn der Lehrer mit der Violine; denn dieſes Inſtrument, oder allenfalls die Flöte *) ſollte billig jeder Klaviermeiſter ſpielen können. Dadurch lernt der Scholar den Takt im Ganzen weit ſicherer halten, als durch andere Hülfsmittel; er gewöhnt ſich mehr daran, ſeine Stücke zuſammenhängend vorzutragen; er bekommt außerdem, wenn anders der Lehrer gut ſpielt, einen beſſern Vortrag; er bildet den Geſchmack; lernt hören, und zugleich wird die Luſt zur Muſik dadurch ſehr vermehrt. Anfangs kann der Lehrer allenfalls nur die Noten des Schülers mitſpielen, wenn dieſer noch im Takte fehlt, bis er etwas ſicherer wird; in der Folge wählt man Stücke mit einer obligaten Violine, d. h. worin der Violiniſt hin und wieder die Hauptmelodie, oder einige Takte blos mit der Begleitung des Klavierbaſſes allein ꝛc. zu ſpielen hat. Durch dergleichen Uebungen lernt der Scholar mit fortleſen, und, weil in ſolchen Fällen oft Pauſen vorkommen, zugleich pauſiren. Wird ihm das Letztere ſchwer, ſo ſchreibe man die Stellen, welche der Violinſpieler allein vorzutragen hat, mit kleinen Noten in des Schülers Stimme, damit er nachleſen lerne — denn auch das hat ſeinen Nutzen — bis er endlich Sicherheit bekommt, und ohne dieſes Hülfsmittel fertig werden kann. Klaviertrios, deren es in Menge giebt, ſind hierzu am bequemſten. Nur nehme man beym Zuſammenſpielen die Stücke etwas leichter, als ſie der Lernende vorher gehabt hat; denn was er allein ſo ziemlich heraus brachte, das glückt deswegen noch nicht, wenn er mit einem Zweyten ununterbrochen fortſpielen ſoll. Kann man zuweilen noch einen Dritten zum Violoncell ꝛc. bekommen, ſo wird der Nutzen für den Lernenden deſto größer.

§. 30.

Wenn der Scholar einen richtigen und guten Vortrag bekommen ſoll — und das ſoll er doch wohl? — ſo muß ihm der Lehrer das aufgegebene Stück, anfangs zwar ſimpel, (ohne willkührliche Zuſätze,) aber mit Ausdruck vorſpielen; nur würde ich das alsdann erſt thun, wenn der

*) Spielt der Lehrer kein ander Inſtrument, ſo muß er Doppelſonaten u. dgl. zu dieſer Uebung wählen.

Schüler ſchon ſo ziemlich damit fertig werden kann; denn ſonſt lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beſchäftiget blos das Gedächtniß, aber nicht den Verſtand — und das ſoll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Muſiken, vorzüglicher Spieler, und beſonders gefühlvoller Sänger, ungemein viel zur Bildung des Geſchmackes bey. Wer zugleich noch auf einem andern Inſtrumente z. B. auf der Violine, Flöte rc. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird deſto größere Fortſchritte im Klavierſpielen machen.

In Abſicht auf den richtigen Vortrag ſind manche Lehrer anfangs zu ſaumſelig; denn ſie laſſen es gut ſeyn, wenn ihre Schüler nur einen ſchicklichen Finger nehmen, im Takte bleiben u. ſ. w. ſie mögen übrigens noch ſo holpericht und geſchmacklos klimpern. Schon in den erſten Stunden muß man den Lernenden, zwar nicht zu gewiſſen Feinheiten, aber doch zu einem guten ſingenden Tone, zum Tragen *) deſſelben, zur Abwechſelung des Starken mit dem Schwachen rc. anhalten; denn jetzt wird ihm das Schlechte in gewiſſen Fällen faſt eben ſo ſchwer, als das Gute. Man nehme lieber weniger mit ſeinen Schülern, und gewöhne ſie zugleich an den beſſern Vortrag; denn es kommt nicht darauf an, wie viel der Lernende Stücke ſpielt, ſondern wie er ſie vorträgt. Aber freylich würde man anfangs zu viel verlangen, wenn man ihm ſehr langſame oder lange Adagio gäbe; denn dieſe erfordern mehrere Feinheit im Ausdrucke, und einen ſchon gebildetern Geſchmack, als man jetzt von ihm verlangen kann.

§. 31.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch beym Unterrichten nur ſolche Stücke zu wählen, welche nichts, oder blos ein ♯, allenfalls ein b, vorgezeichnet haben. In den erſten Stunden mag das hingehen, und gewiſſermaßen nöthig ſeyn: allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Been vor, damit ſie bey Zeiten an die ſo genannten ſchweren Töne gewöhnt werden.

Ob es aber im Allgemeinen wirklich viel ſchwerer ſey, aus Tönen mit etlichen Kreuzen oder Been zu ſpielen, als aus ſolchen, die nichts, oder nur wenig vorgezeichnet haben, iſt noch immer die Frage. Vielleicht beſtehen die Schwierigkeiten im erſten Falle zum Theil mehr in der Einbildung, oder im Ungewohnten, **) als in der

*) Unter dem Tragen der Töne verſteht man das Aneinanderhängen derſelben, ſo daß beym Fortſchreiten von einem Tone zum andern keine Lücke (Pauſe) entſtehe. Auf dem Klaviere iſt dies ſo genannte Tragen ſehr gut zu erreichen, weil man der Taſte nach dem Anſchlage noch einen Druck geben kann.

**) Weil der Anfänger, wenn er ſelten aus ſolchen Tönen ſpielt, unter andern gewöhnlich die Vorzeichnung vergißt, und folglich oft falſch z. B ſtatt *des*, *d* greift u. ſ. w.

der Sache ſelbſt. Um ſich hiervon zu überzeugen mache man z. B. in D, B oder A dur einen Läufer durch mehrere Oktaven in die Höhe, und alsdann in C dur. Ganz gewiß iſt das Erſtere viel leichter, als das Letztere; denn daß ſich der Daumen nach einer Obertaſte weit bequemer unterſetzen läßt, als nach einer untenliegenden, wird wohl ein Jeder zugeſtehen. Ueberdies hat man in den Tönen mit etlichen Kreuzen oder Been nicht erſt nöthig zu überlegen, welchen Finger man nehmen will, da ſie größtentheils ſchon beſtimmt ſind: allein in C dur, worin die Fingerſetzung bey vielen Stellen ſehr verſchieden ſeyn kann, wählt man in Rückſicht der Folge oft nicht den ſchicklichſten Finger. Indeß räume ich gern ein, daß Stücke aus Tönen mit vielen Kreuzen oder Been ſchwerer ſeyn können, als andere; denn wenn viele Obertaſten, und beſonders in ſpringenden Paſſagen, unmittelbar nach einander vorkommen, ſo kann es allerdings mit Schwierigkeiten verbunden ſeyn; zumal wenn der Komponiſt durch unſpielbare Stellen die Fingerſetzung gefliſſentlich oder aus Nachläſſigkeit erſchwert hat. Aber ſolche Stücke ſollte man auch zum Unterrichten nicht wählen.

§. 32.

Damit der Anfänger die Taſten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegzuſehen nöthig habe, kann man ihn einige Stücke aber nur Einige, auswendig lernen, und im Finſtern ſpielen laſſen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegſehen und die Klaves ſuchen ſolle, erwarte man nur nicht — ſo ſchädlich auch dies Wegſehen des Zuſammenhanges wegen iſt —; denn ſelbſt der geübteſte Klavierſpieler thut dann und wann einen Blick auf die Finger. Indeß iſt es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey ſtufenweiſe folgenden Tönen darf man ihm das Wegſehen von den Noten nur etwa in den erſten Stunden und dann nicht mehr erlauben: allein bey Sprüngen möchte dieſes Hülfsmittel ſogleich nicht zu entbehren ſeyn; nur muß man die erwähnte Nachſicht nicht zu lange gebrauchen.

§. 33.

Die erſten Uebungsexempel, und ſollten es auch nur die Tonleitern ſeyn, *) laſſe man den Lernenden anfangs mit der rechten Hand allein ſpielen. Kann er damit in mäßiger Geſchwindigkeit fertig werden, ſo nehme man dieſelbe Uebung mit der Linken, und alsdann erſt mit beyden Händen zugleich vor; denn die Beyſpiele mögen auch noch ſo leicht ſeyn, ſo gehört

*) Es verſteht ſich, daß hierzu noch keine Noten erfordert werden.

doch ſchon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit dieſelbe Tonfolge ſpielen ſoll.

§. 34.

Damit ſich der Anfänger, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abweſenheit üben könne, und dabey in der Fingerſetzung nicht fehle, ſo beſtimme man durch Zahlen bey den erſten Uebungsexempeln jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewiſſen verführeriſchen Stellen, alsdann blos bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich ſelbſt ſchon genugſame Einſicht und Beurtheilung zutrauen, ſo ſind dieſe Winke nicht mehr nöthig.

§. 35.

Der Triller muß gleich in den erſten Stunden fleißig geübt werden, jedoch anfangs ganz langſam, und nur nach und nach etwas geſchwinder, aber ſo, daß der Lernende beyde Taſten, ohne die Finger dabey zu hoch aufzuheben, mit gleicher Stärke und Geſchwindigkeit anſchlage; denn gemeiniglich wird der höhere Ton des Trillers bey Anfängern ſchwächer und geſchwinder, als der tiefere. *) Wer aber den Triller nur ſelten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl ſchwerlich gut lernen; es wird immer ein ſo genanntes Meckern bleiben. Mancher übrigens recht brave Klavierſpieler könnte hiervon einen redenden Beweis abgeben.

§. 36.

So nöthig und ſchön die Geſchwindigkeit beym Klavierſpielen iſt, ſo ſchädlich kann ſie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewiſſe Töne werden ſo ganz unmerklich überhüpfet; die richtige Fingerſetzung wird vernachläſſiget, und was der Uebel mehr ſind.

§. 37.

Viele Perſonen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geſchwinder zu ſpielen,) Andere verfallen in den entgegen geſetzten Fehler, den man anhalten (ſchleppen) nennt; der Lehrer hat daher ſorgfältig darauf zu ſehen,

*) Wenigſtens habe ich dies immer bemerket, wenn die höhere Taſte mit dem vierten Finger (der rechten Hand) angeſchlagen wurde; weil nämlich der genannte Finger ſchwächer und kürzer iſt, als der dritte.

ſehen, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, ſo nehme man das Taktſchlagen oder die Violine zu Hülfe. Schläfrigen Perſonen würde ich in dieſer Abſicht viele geſchwinde, feurigen aber oft langſame Stücke zu ſpielen geben.

§. 38.

Alle unanſtändige Mienen, Verzuckungen, Grimaſſen, wie ſie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer ſchweren Paſſage, u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rückſicht des Standes und Geſchlechtes, gleich anfangs nicht zulaſſen. Hier iſt Artigkeit oder Nachſicht gegen ein Frauenzimmer ſehr tadelhaft; denn ob gleich die Muſik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, ſo will doch auch das Geſicht dabey nicht beleidigt ſeyn. Mancher Muſiker, welcher uns durch ſein Spielen entzückt, ſchwächt den guten Eindruck merklich, wenn ſeine karrikaturmäßigen Ziereryen uns entweder zum Lachen reizen, oder wenn deſſen ſcheinbare Konvulſionen die Anweſenden wohl gar in Furcht und Schrecken ſetzen. — Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entſprechende Miene etwas zur Verſtärkung des Ausdruckes beytragen könne, wird im Kapitel vom Vortrage unterſucht werden.

§. 39.

Dann und wann laſſe man ſeine Scholaren das, was ſie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Perſonen und Muſikkenner ſpielen. Dies hat einen doppelten Nutzen; denn es unterhält die Luſt ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, ſeine gemachten Fortſchritte zu zeigen; ſodann bekommt er dadurch zugleich eine anſtändige Dreiſtigkeit, woran es vielen ſchon geübten Spielern ſehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Virtuoſe ſeine Stücke ſo vorgetragen, daß man damit zufrieden ſeyn kann, ſo wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer ſolchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrſtunde. Fallen die erſten Verſuche von der Art nicht nach Wunſch aus, ſo tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigſtens mit vieler Mäßigung; denn in ſolchen Fällen hat gewöhnlich die den Mehr-

ſten

ſten eigene Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung den größten Antheil.

Ueberhaupt ſollte jeder Lehrer beym Loben und Tadeln auf den ſittlichen Charakter ſeiner Schüler, wenigſtens in einem gewiſſen Alter, ſorgfältig Rückſicht nehmen; denn ein ertheiltes Lob, welches den Einen zum fernern Fleiße ermuntert, das verleitet den Andern vielleicht zum Stolze. Eben ſo kann auch der Tadel zur Unzeit ſchädliche Folgen haben. Ueberdies kommt viel darauf an, ob Fehler blos aus Uebereilung, oder aus ſtrafbarer Unachtſamkeit begangen werden; ob der Schüler aus Mangel an Fähigkeiten, oder aus Trägheit, nicht genugſam zunimmt u. ſ. w.

§. 40.

Die Finger müſſen beym Spielen alle geübt werden, weil gewiſſe Stellen vorkommen, welche ohne den Daumen oder kleinen Finger gar nicht, oder nur ſehr unbequem und holpericht heraus zu bringen ſind; es iſt daher unrecht, dieſe beyden Finger, beſonders aber den Daumen, ganz müßig zu laſſen, oder nur im höchſten Nothfalle zu gebrauchen. Unſere jetzigen Tonſtücke ſind größtentheils ſo beſchaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünſchen möchte. Ehedem wäre dieſer Wunſch vielleicht überflüſſig geweſen, weil die ältere Setzart von der unſrigen ſehr abwich. Gegenwärtig iſt man zuverläſſig nicht im Stande, gewiſſe Paſſagen ohne den Daumen heraus zu bringen, vorausgeſetzt daß man nicht immer mit den Händen auf dem Klaviere herum ſpringen, oder wohl gar die Arme mit hin und her bewegen will. Wer aber auf dieſe Art ſpielt, der hat ganz gewiß nicht den beſten Vortrag.

§. 41.

Weil bey dem Spielen ſelbſt viel darauf ankommt, in welcher Lage man vor dem Klaviere ſitzet (oder ſtehet,) um die Hände und Finger ungezwungen, und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, ſo beobachte man die folgenden allgemeinen Regeln:

1) Man muß gerade vor dem eingeſtrichenen c ſitzen, damit man ſo wohl die höchſten als tiefſten Töne bequem erreichen könne.

2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrete entfernt ſeyn. Es verſteht ſich, daß eine Perſon, die noch ſehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rücken kann.

3) Man

3) Man darf weder zu hoch noch zu niedrig ſitzen, ſondern ſo, daß der Elbogen merklich d. h. einige Zoll höher iſt, als die Hand. Sind die Geſtelle, beſonders für noch nicht erwachſene Perſonen, zu hoch — wie das gewöhnlich der Fall iſt —: ſo erhöhe man den Sitz. Denn es ermüdet ſehr und hemmt die nöthige Kraft beym Spielen, wenn man die Hände eben ſo hoch oder höher, als den Elbogen, halten muß; weil dadurch die Nerven geſpannt werden. (Die Arme dürfen zwar nicht an den Leib gepreßt, aber auch nicht zu weit davon entfernt ſeyn.)

Daß die Befolgung dieſer drey Regeln ungemein viel zur Bequemlichkeit beym Spielen beytrage, wird man durch einen entgegen geſetzten Verſuch ſogleich beſtätiget finden.

§. 42.

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an, daher merke man ſich hierbey die folgenden Regeln:

1) Die drey längern (mittlern) Finger müſſen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgeſtreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieſer Letztern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts ſchieben, bald wieder zurück ziehen muß.

Streckt man die drey längern Finger aus, ſo werden zugleich die Nerven geſpannt, folglich kann man nicht mit der nöthigen Leichtigkeit ſpielen. Blos bey großen Sprüngen und weiten Spannungen iſt es nothwendig, und alſo erlaubt, die drey längern Finger ausgeſtreckt (ſteif, nicht eingebogen,) zu halten.

2) Der Daumen muß immer über der Taſtatur befindlich ſeyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leiſtchen geſtemmt werden, weil durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen der Gedanken) entſtehen würden, ehe der Daumen auf ſeinem Platze wäre.

(Daß auch die übrigen Finger nicht herab hangen dürfen, verſteht ſich; nur wird dieſer Fehler ſeltener begangen.)

3) Die Finger müſſen nicht zu nahe beyſammen, ſondern immer lieber ein wenig von einander entfernt liegen, damit man die vorkommenden Spannungen, wo möglich, ohne Bewegung der Hände nett und zuſammen-

hängend heraus bringen könne; denn blos mit den Fingern ſoll man ſpie-len. Nur bey großen Sprüngen iſt eine kleine Bewegung der Hände und Arme unvermeidlich.

4) Die Hände müſſen immer (ziemlich) gleich hoch über dem Griffbrete ſeyn; es iſt daher unrecht, wenn man ſie z. B. bey abgeſtoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geſchleiften) Stellen faſt auf den Taſten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entſteht.

§. 43.

Außer dieſen Regeln, welche ſich auf die richtige Haltung der Finger und Hände beziehen, hat der Lehrer anfangs vorzüglich darauf zu ſehen, daß die Scholaren, wenn die Dauer der vorgeſchriebenen Noten vorüber iſt, jeden Finger ſogleich von den Taſten abheben, und keinen ſo lange lie-gen laſſen, bis ſie ihn wieder brauchen. Denn durch den ſo gewöhnlichen Fehler, daß Anfänger oft alle fünf Finger auf den Taſten haben, entſteht, außer der unrichtigen Harmonie, ein matter und unzuſammenhängender Vortrag, weil die Finger, wenn man ſie nöthig hat, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt ſind. Es wäre nützlich, wenn ſolche Perſonen dann und wann Gelegenheit hätten, auf einer Orgel ꝛc. zu ſpielen, damit ſie die Nothwendigkeit des Abhebens einſehen lernten.

§. 44.

Da jedem Klavierſpieler daran gelegen ſeyn muß, ſein Inſtrument in gutem Stande zu erhalten, ſo will ich hier das Nöthigſte darüber anmerken.

Wenn eine Saite reißt, ſo muß man ſogleich eine andere dafür auf-ziehen, weil ſonſt die Einzelne den Druck allein bekommt, zu ſehr ausge-dehnt, folglich bald zu tief wird, und bey einem nur mäßig ſtarken An-ſchlage ebenfalls ſpringt. Einige biegen zwar, um das Letztere zu verhü-ten, und gleich fortſpielen zu können, die meſſingenen Blätter unter ein ander Chor Saiten: allein wenn dies mehrmals geſchieht, ſo brechen dieſe Blätter (Stifte) ab, und außerdem wird der Eine Ton merklich unrein, der Anſchlag ungleich u. dgl. m. folglich taugt dieſes Hülfsmittel nicht. Die neue Saite darf weder zu ſtark noch zu ſchwach ſeyn. Iſt ſie zu ſtark, ſo muß ſie zu ſcharf geſpannt werden, und hält alſo nicht, oder der Ton wird

wird dumpfig; im entgegen geſetzten Falle kann ſie keinen vollen, kräftigen Ton geben. Die Klaviermacher ſollten daher die Nummern der Saiten durchgängig an die Taſten, oder bey die Wirbel ꝛc. ſchreiben, weil auf einen richtigen Bezug des Inſtrumentes ſehr viel ankommt. Da aber auch nicht alle Saitenfabrikanten, in Anſehung der Stärke, einerley Maßſtab haben, ſo daß z. B. an einem Orte No. 4. ſo ſtark iſt, als an einem andern No. 3 ꝛc. ſo muß man die Augen, oder noch ſicherer ein Probiereiſen *) dabey zu Hülfe nehmen, und die neue Saite mit der alten (und den übrigen) vergleichen.

Es wäre ſehr nützlich, wenn der Lehrer beym Aufziehen einer neuen Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, ſelbſt Hand anlegen ließe, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte — ſo ſelten das auch geſchehen mag —; denn oft ereignen ſich Fälle, worin man dieſe Kenntniß nöthig hat. Faſt jeder andere bloße Liebhaber der Muſik (Dilettant) lernt ſein Saiteninſtrument, wenigſtens im Nothfalle, beziehen und ſtimmen, nur der Klavierſpieler nicht. Und doch hat ſelbſt der Begüterte, wenn er z. B. von der Stadt entfernt lebt, nicht immer jemanden in der Nähe, der eine Saite aufziehen kann.

§. 45.

Durch das gewaltſame Umdrehen der Wirbel beym Herausziehen derſelben, beſonders wenn es nicht gerade in die Höhe, ſondern ſeitwärts gebogen geſchieht, werden die Löcher erweitert, ſo daß das Inſtrument in der Folge die Stimmung nicht halten kann; man muß daher behutſam dabey verfahren, und die Wirbel mit einer Zange gerade in die Höhe heraus ziehen, oder wenn es vermittelſt des Stimmhammers geſchehen kann, (welches beſſer iſt,) den Wirbel beym Umdrehen aufwärts immer mit nachheben. Die Saiten müſſen von oben herunter ordentlich reihen=, nicht klumpenweiſe, über einander, feſt und ungefähr acht bis zwölfmal herum aufgewickelt werden, und zwar in der Mitte, ſo daß ſie dem Stege in Abſicht auf die Höhe gleich, oder etwas tiefer liegen. Windet man ſie zu hoch, ſo biegen ſich die Wirbel oben über, und erweitern die Löcher, ſo wie im Gegentheile der Ton gedämpfet wird, wenn die Saiten auf dem Reſonanzboden aufliegen. Beym letztenmal Umwinden bricht man das noch übrige Endchen ab, oder biegt es in die Höhe, daß die Saite auf den Wirbel (nicht auf das Endchen) zu liegen kommt, ſonſt wird ſie durch-

*) Eine eiſerne Platte mit vielen Löchern von verſchiedener Größe. Bey jedem Loche iſt die Stärke der Saite durch eine beygefügte Nummer bemerkt.

ſchnitten, und reißt gemeiniglich. Die Wirbel müſſen, ehe man zu ſtimmen anfängt, feſt und ganz bis auf den Grund eingeſchlagen werden, damit ſie nicht nachgeben, oder ſich oben über biegen, und die Löcher erweitern. Beym Aufziehen ſelbſt darf man die Saite nicht plötzlich (ruckweiſe) ſtark anſpannen, ſondern nur allmählich; denn ſie ſpringt nicht ſo leicht, wenn man ſie nach und nach ausdehnt.

§. 46.

Die ſo genannten Tuchſchlingen, (Tuchſtreifen,) durch welche die Saiten gezogen werden, haben einen doppelten Nutzen; ſie verhindern nämlich das Nachklingen und halten zwey und zwey Saiten beſonders zuſammen, daß ſie bey einem etwas ſtarken Anſchlage nicht von den meſſingenen Blättern abgleiten, oder gar ſpringen, wenn die ganze Kraft des Druckes auf ſie allein, oder nur auf Eine von beyden käme. (Denn ſelbſt die nebenliegenden Chöre helfen, vermittelſt der erwähnten Tuchſtreifen, dem Drucke gleichſam mit widerſtehen und das Springen der Saiten verhindern.) Man muß alſo die neuen Saiten wieder da durchziehen, wo die alten gelegen haben, und zugleich darauf ſehen, daß ſie neben (nicht über) einander zu liegen kommen, damit der Ton nicht gedämpft und unrein werde. Auch kommt diejenige Saite, welche nicht ſo vielmal, als die Andere, durch das Tuch gezogen wird, höher zu liegen, folglich erhält ſie alsdann einen ſchwächern Anſchlag, und giebt den Ton nicht in der völligen Stärke an.

§. 47.

Wenn die meſſingenen Blätter der Taſten, wodurch die Saiten angeſchlagen werden, oben ſcharf geworden ſind, ſo feilt man etwas davon ab, weil ſonſt die Saiten bald durchſchnitten werden; nur darf man nicht viel wegfeilen, damit nicht, wegen der daraus entſtehenden ungleichen Größe dieſer Blätter, Ein Klavis tiefer niederfalle, als der Andere.

§. 48.

Es iſt nicht rathſam, wenn eine Taſte ſtockt, gleich etwas davon abzuſchaben, oder wohl gar die Löcher derſelben (unter dem Leiſtchen) weiter

zu machen. Oft liegt der Fehler blos an den fiſchbeinenen Stiftchen, welche am Ende der Taſten in die Einſchnitte gehen; wenn ſie z. B. ſplitterig, zu lang oder auch zu kurz ſind, und alſo im letztern Falle nicht völlig in die erwähnten Einſchnitte reichen, ſondern aus ihrer Bahn geſchnellt werden, und alsdann hängen bleiben ꝛc. Oft klemmen ſich die meſſingenen Blätter zwiſchen die Saiten; es kann Staub oder ein Sandkörnchen in die Löcher der Taſten gekommen ſeyn u. d. m. Dieſe kleinen Fehler ſind alle ſehr leicht zu verbeſſern, wenn man z. B. neue Stiftchen einſetzt; die meſſingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Löcher der Taſten mit einer Krähenfeder rein macht ꝛc. Sind alle dieſe Mittel fruchtlos, ſo iſt es alsdann immer noch Zeit, zu unterſuchen, wo ein Klavis ſich reibt, und an derſelben Stelle etwas davon abzuſchaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die eiſernen ꝛc. Stifte unter dem Leiſtchen ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 49.

Das Klappern entſteht oft, wenn die unter den Taſten befindlichen Tuchſtreifen oder Unterlagen ſchadhaft geworden ſind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus, und legt neue unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, ſo muß man ſie ausfüttern oder ſtärkere Stifte einſetzen laſſen. Auch kann das Klappern entſtehen, wenn die fiſchbeinenen Stiftchen ſehr abgenutzt ſind, oder gar fehlen; weil ſich alsdann die Taſten beym Anſchlagen hin und her ſchieben ꝛc.

Damit das Klavier nicht vor der Zeit klappernd werde, muß man ſich an eine ſanfte Spielart gewöhnen. Das heißt aber nicht etwa, man ſolle immer ſchwach ſpielen, ſondern nur nicht die Töne gleichſam heraus prallen; denn ſelbſt bey dem äußerſten Grade der Stärke kommt viel auf die Art des Anſchlagens an. Mancher ſpielt aber nicht auf dem Klaviere, ſondern er ſchlägt es. Dies Letztere ſcheint ehedem noch üblicher geweſen zu ſeyn, als gegenwärtig, denn man ſagte gewöhnlich: **das Klavier, oder die Orgel ꝛc. ſchlagen.**

§. 50.

Wenn die (nicht überſponnenen) Saiten roſtig geworden ſind, ſo nimmt man weiches Leder, beſtreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, ſtreut ſehr fein geſiebten Kieſelſand, oder klar geſtoßenen Bimſtein

darunter, und läßt es zuſammen trocken werden; alsdann fährt man damit ſo lange über die Saite hin und her, bis die Roſtflecken weg ſind. Auch den neuen Saiten iſt dies Polieren zuträglich, denn außer daß ſie beſſer halten, wird der Ton dadurch weit reiner. Allenfalls kann man ſie blos mit Kreide, die aber nicht ſteinig ſeyn darf, von den Roſtflecken reinigen.

§. 51.

Die Feuchtigkeit ſchadet dem Klaviere eben ſo ſehr, als Zugluft und zu große Hitze. Wenn es z. B. in einem feuchten Zimmer ſteht, ſo wird der Leim weich, die Decke zieht ſich los u. ſ. w. ſetzt man es der Zugluft aus z. B. nahe an den Fenſtern, oder bey einer Thüre ꝛc. ſo verſtimmt ſichs oft *); im Sonnenſchein, oder am warmen Ofen trocknet das Holz ꝛc. zuſammen, und der Reſonanzboden bekommt Riſſe. Beſonders ſind dieſem Letztern alle fettichte Materien ſehr ſchädlich, weil das Oehl, Fett ꝛc. in die Oefnungen des Holzes (Poros) eindringt, der Luft den Zugang verſperrt, und folglich den Ton ſchwächt. Daß aus eben dieſen Gründen auch andere Dinge nicht auf den Reſonanzboden geſetzt werden dürfen, läßt ſich leicht begreifen. Sogar das iſt dem Inſtrumente ſchädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbeſſerung des Tones beyträgt.

§. 52.

Wenn man nicht auf dem Klaviere ſpielt, ſo muß die Decke zugemacht werden; denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahret; theils hält man durch dieſe Vorſicht die Mäuſe ab, welche, wie bekannt, den Saiten vielen Schaden thun —; auch verhütet man dadurch, daß ſich nicht ſo viel Staub anſetzt. Dringt dieſer dennoch ein, ſo muß man das Klavier dann und wann davon reinigen, weil, außer andern nachtheiligen Folgen, der Ton dadurch gedämpfet wird. Nur blaſe man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem

Hau=

*) Damit ſich das Klavier nicht ſo ſehr verſtimme, muß es feſt (unbeweglich) ſtehen; man lege daher etwas unter die Füße des Geſtelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch iſt, denn ſonſt ſenkt ſich der ſo genannte Körper des Klavieres auf einer oder der andern Seite, und dann iſt, außer mehreren nachtheiligen Folgen, das Verſtimmen unvermeidlich.

Hauche anlaufen, und roſtig werden. *) Beſſer iſt hierzu ein kleiner Blaſebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

§. 53.

Von dem Mechaniſchen beym Stimmen will ich hier nur noch etwas Weniges ſagen. Wenn der Ton höher werden ſoll, ſo dreht man den Wirbel von der Linken zur Rechten; aber bey den längern (tiefern) Saiten ungleich mehr, als bey den kürzern. Alle Taſten müſſen, indem man während des Stimmens einen Ton mit dem andern vergleicht, gleich ſtark angeſchlagen werden, weil durch einen veränderten (ſtärkern oder ſchwächern) Druck die Saite mehr oder weniger geſpannt, folglich der Ton höher oder tiefer wird. Anfangs ſtimmt man von jedem Chore nur Eine Saite, und dämpft indeſſen die Andere. (Dies kann mit einem Stückchen Papier geſchehen, welches zwiſchen die noch zu ſtimmende Saite und das nächſte Chor geſteckt wird.) Alsdann ſtimmt man die andere Saite nach der Erſtern, und zuletzt das Oktävchen, wenn eins dabey iſt. Um geſchwinder fertig zu werden, giebt B. Fritze in ſeiner Anweiſung nach mechaniſcher Art rein zu ſtimmen ꝛc. den Rath: „Daß man das Pa„pier zwiſchen zwey Chöre ſtecke, und alsdann in dem erſten Chore die „vordere, in dem andern aber die hintere Saite ſtimme. Hierauf „ſchreibt er ferner“ nimmt man das Papier weg, und ſtecket ſolches zwiſchen die „beyden andern folgenden Chöre, und ſtimmet erſt die vorhin bedeckten „Saiten nach, und alsdann die unbedeckten Saiten des folgenden Cho„res ꝛc.“ So viele Mühe wird aber wohl nur ſelten darauf verwandt, denn die Mehrſten nehmen es entweder nicht ſo genau, oder ſie werden vielleicht auch ohne dieſes Hülfsmittel fertig.

Bey den tiefern oder mittlern Saiten fängt man an, weil dieſe die Stimmung beſſer halten, als die höhern, und folglich ſicherer, wenn ich ſo ſagen darf, zur Richtſchnur dienen können. Jedoch ſtimme man darnach nicht gleich das ganze Klavier durch alle Oktaven; denn da die zuerſt geſtimmten Saiten gewöhnlich wieder nachgeben, ſo muß man mehrmals

*) Jene kindiſche Gewohnheit, die Zither auf dem Klaviere nachzuahmen, iſt aus eben dem Grunde den Saiten nicht vortheilhaft, weil die Finger oft feucht ſind. Wer das genannte Kunſtſtück nicht ſchon kann, der ſoll es wenigſtens unmittelbar, nicht aus dieſer Anweiſung lernen. —

mals unterſuchen, ob vielleicht Eine oder die Andere tiefer geworden iſt, um nicht nach einem etwas unreinen Tone die übrigen alle zu verſtimmen. In einiger Zeit z. B. den folgenden oder dritten Tag, iſt es nöthig noch einmal nachzuhelfen; denn die neuen Saiten halten die Stimmung nicht ſogleich. Auch die Witterung hat großen Einfluß auf das Verſtimmen der Inſtrumente; man muß daher auf dieſen Umſtand Rückſicht nehmen, und z. B. nicht zu nahe am warmen Ofen ſtimmen, das Klavier alsdann in ein kaltes Zimmer ſetzen, und erwarten, daß das Inſtrument rein bleiben ſolle.

Wie man am ſicherſten rein ſtimmen kann, ſetzt, außer einem ſehr guten Ohre, einige Kenntniß von der Temperatur voraus, ich werde daher erſt im Anhange das Nöthigſte davon ſagen, da jetzt der Zeitpunkt noch nicht iſt, ſolche Unterſuchungen anzuſtellen.

Er-

Erſtes Kapitel.

Erſter Abſchnitt.

Von der Abtheilung des Klavieres in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüſſeln und Verſetzungszeichen.

§. 1.

Die beweglichen Theile (Werkzeuge) worauf man ſpielet, oder wodurch die Saiten, vermittelſt eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man **Taſten**. (**Tangenten**, *) **Klaves**.) Alle Taſten zuſammen heißen die **Klaviatur**. (das **Griffbret**, die **Taſtatur**.)

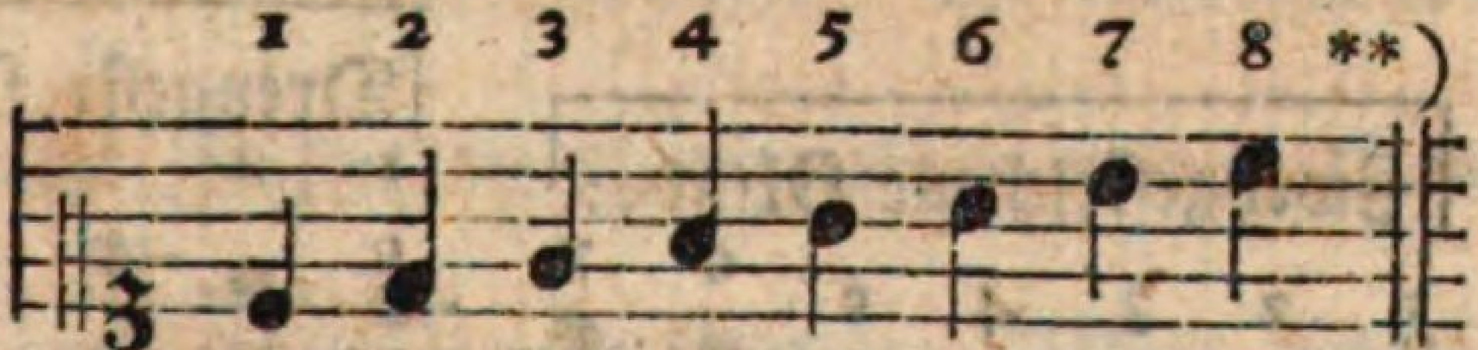
§. 2.

Einige Taſten liegen tiefer, andere höher. Die erſtern mögen, der Kürze wegen, **Unter**-, die letztern aber **Obertaſten** heißen.

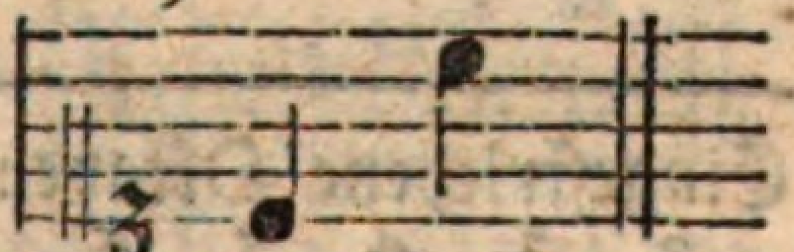
Wer die erſtere Gattung lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die zweyte ſchmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Taſten nennen will, der kann es thun: aber falſch iſt es, die unterliegenden Klaves ganze, und die Obertaſten halbe Töne (Semitone) zu nennen; ſo häufig das auch geſchieht. Weiter unten §. 15. Anm. 1. mehr hiervon.

§. 3.

Eine Reihe von acht ſtufenweiſe folgenden Tönen heißt eine **Oktave**; z. B.



a)



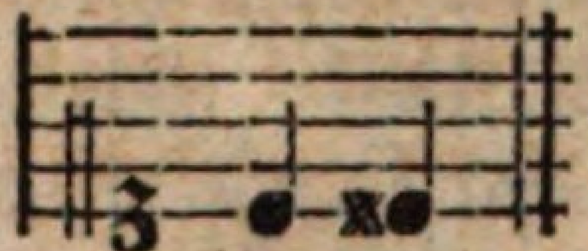
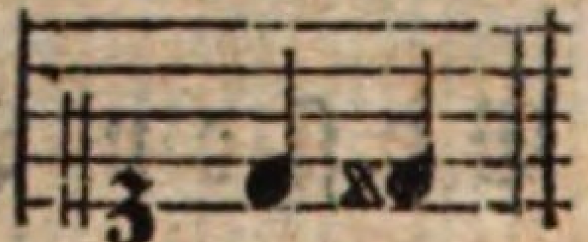
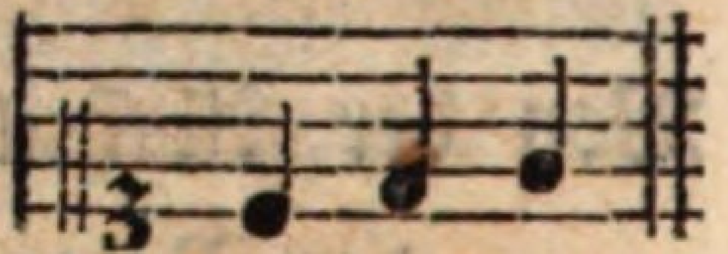
Man nennt aber auch blos die beyden äußerſten Töne derſelben, als Intervall ***) betrachtet, eine Oktave. So iſt z. B. $\bar{\bar{c}}$ die Oktave von $\bar{c}$ (wie oben

*) Unter Tangenten verſtehen einige Inſtrumentmacher ꝛc. blos die meſſingenen Blätter welche an die Saiten anſchlagen.

**) Von den übrigen dazwiſchen liegenden Tönen braucht der Schüler jetzt noch nichts zu wiſſen.

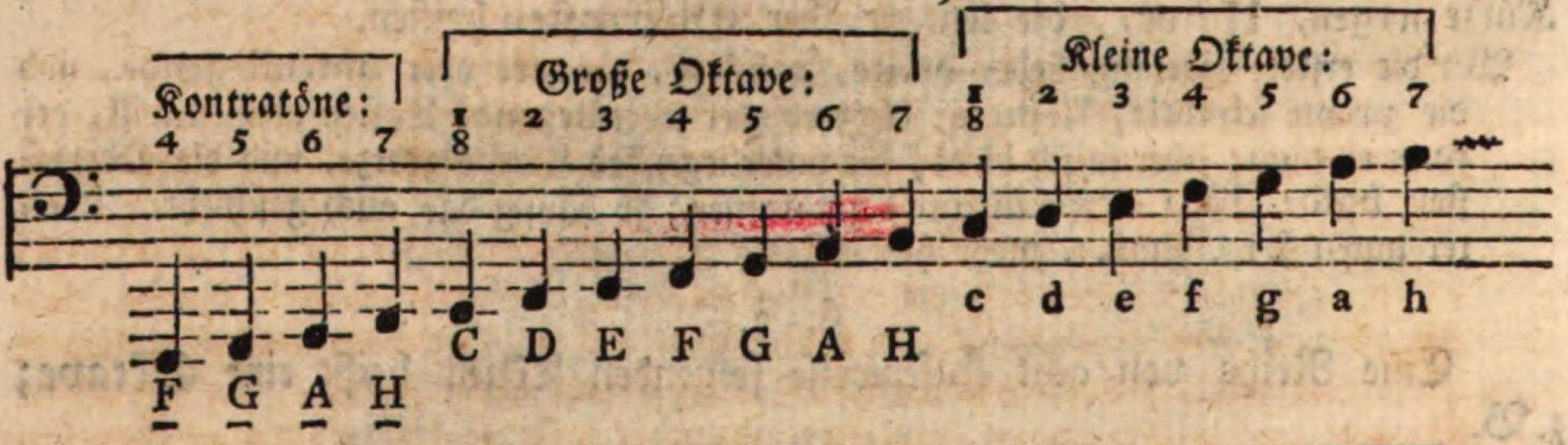
***) Das Wort Intervall wird im zweyten Abſchnitte §. 24. ff. erklärt werden.

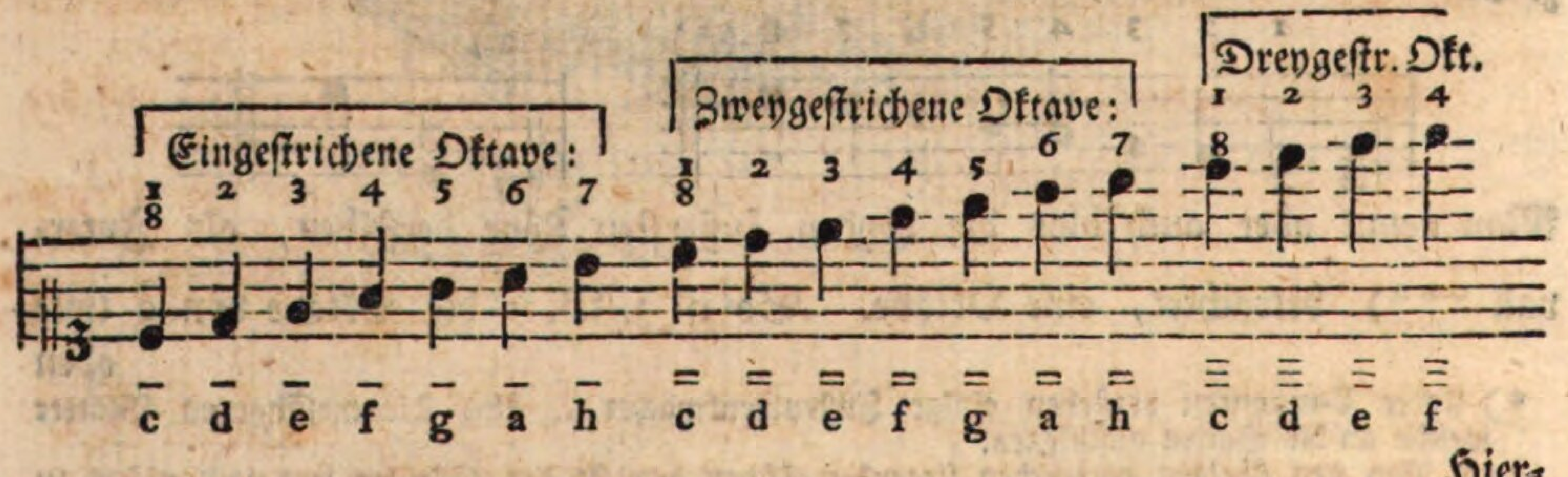
oben bey a), weil die Entfernung dieſer beyden Töne, den erſten und letzten mit gezählt, acht Stufen beträgt.

Unter Stufe (Ton= oder Klangſtufe) wird eine jede Linie und ein jeder Zwiſchenraum (ſpatium) verſtanden. Sonach ſtehen z. B. c und cis  desgleichen d und dis  auf Einer Stufe; c, d und e hingegen nehmen drey verſchiedene Stufen ein, z. B. 

§. 4.

Jedes Klavier enthält wenigſtens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollſtändige Oktaven. Die erſte, vom großen C — man zählt von der Linken zur Rechten — bis zum nächſten H heißt die große Oktave; die folgende zweyte wird die kleine oder ungeſtrichene genannt; bey der dritten ſagt man die eingeſtrichene, (einmal geſtrichene,) und bey der vierten die zweygeſtrichene (zweymal geſtrichene) Oktave. Die Töne unter dem großen C haben die Benennung Kontratöne erhalten, und die über dem zweygeſtrichenen h heißen dreygeſtrichene, (dreymal geſtrichene,) nämlich ſo: *)





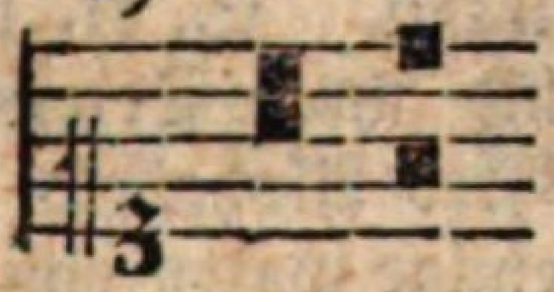
Hier-

*) Der Ausdruck kurz Oktave bedeutet, daß auf einem Klaviere ꝛc. in der tiefen (großen) Oktave einige Töne z. B. Cis, Dis, Fis und Gis fehlen. Dadurch wird natürlicher Weiſe die

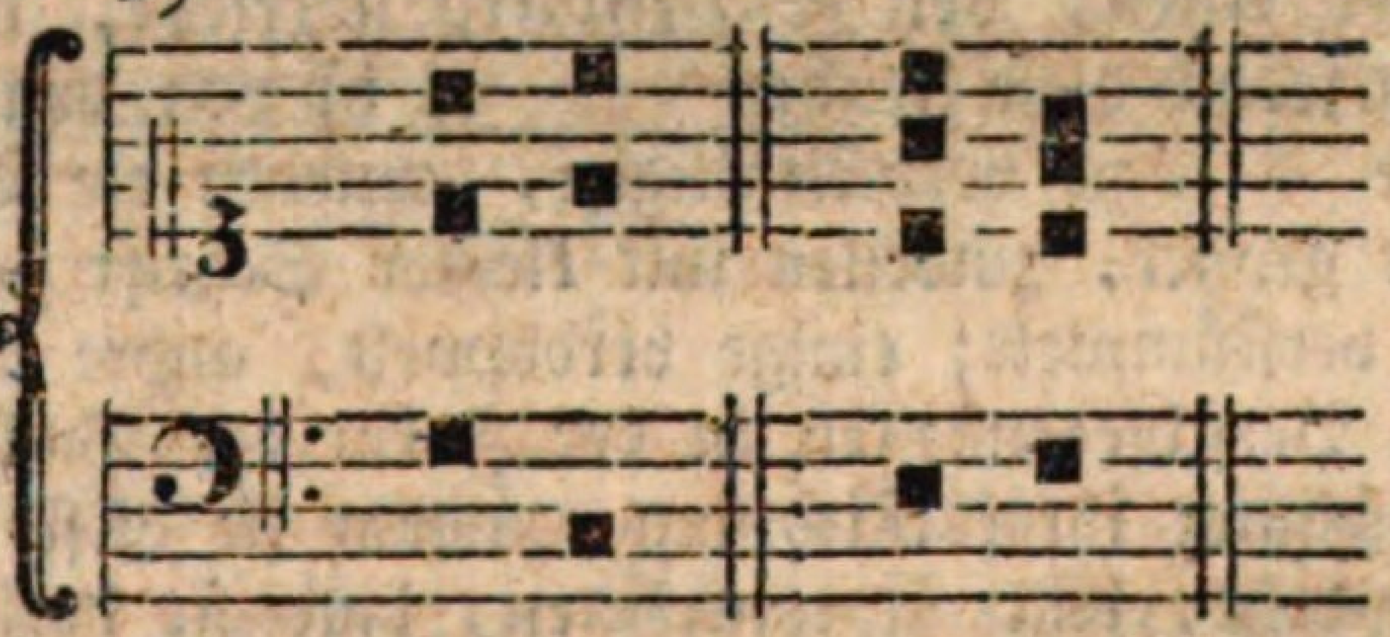
Hieraus ſieht man, daß der erſte Ton einer folgenden Oktave, wenn ſie nicht mangelhaft ſeyn ſoll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die Benennung der Oktaven iſt aus der ehedem gebräuchlichen ſo genannten deutſchen Notentablatur entſtanden, worin man die Töne, anſtatt der Noten, durch Buchſtaben beſtimmte. Um nun eine Oktave von der andern unterſcheiden zu können, ſetzte man Striche über die Buchſtaben; nämlich: C, c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ ꝛc. Denn vor Guido's Zeiten wußte man von unſern jetzt gebräuchlichen weit bequemern Noten noch nichts. Dieſer Guido legte den Grund dazu, indem er mehrere Linien über einander zog, und die Töne durch Punkte anzeigte. Daher ſchreibt ſich auch noch der Ausdruck Kontrapunkt, (Punctum contra punctum,) oder kontrapunktiren. Wenn nämlich ein ſolcher Punkt gegen oder eigentlich über einen andern geſetzt wurde, das heißt: wenn man zu einer Stimme noch mehrere ſetzte, es mochte nun auf Einer Notenreihe, oder auf zwey und mehreren Syſtemen geſchehen, wie hier bey a) und b):

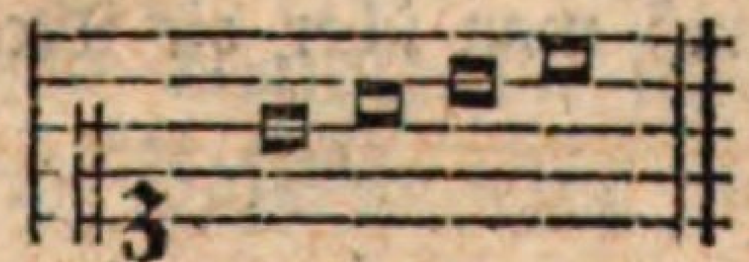
a)



b)



ſo hieß dieſes kontrapunktiren, *) oder wie wir uns ausdrucken, zwey= drey= oder mehrſtimmig ſetzen. (komponiren.)

Nach ihm ſoll ein pariſiſcher Doktor und Domherr, *Iean de Meurs* **) die guidoniſchen, oder von ſeinem Geburtsorte, die aretiniſchen Noten, welche damals freylich noch ſehr unvollkommen waren, merklich verbeſſert haben. Er ſchrieb nämlich auch zwiſchen ***) die Linien ſolche Punkte, da ſie vorher nur auf denſelben ſtanden, daß man alſo nicht mehr ſo viele Linien zu überſehen hatte. Anſtatt der Punkte wählte er kleine Vierecke:  und beſtimmte durch die verſchiedene Geſtalt derſelben zugleich die längere oder kürzere Dauer der Töne. Auch einige Taktzeichen führte er ein, von welchen man vorher nichts wußte. Am wahrſcheinlichſten hat er gegen das Ende des 13ten, oder

die Lage der Taſten in dieſer Oktave von den übrigen ſehr verſchieden, denn C, F, G, A und H liegen unten, D, E und B aber oben. Ehedem hatte man viele ſo mangelhafte Klaviere, und gegenwärtig giebt es noch hin und wieder Orgeln von der Art.

*) Kenner ſehen, daß hier blos vom einfachen Kontrapunkte die Rede iſt.

**) Auch de *Muris* oder *Muria* ꝛc. (deutſch: Johann von der Mauer) genannt.

***) Einige behaupten dies ſchon von Guido.

in der erſten Hälfte des 14ten Jahrhunderts gelebt; doch ſind die muſikaliſchen Geſchichtſchreiber hierin nicht einig.

Daß aber die Muſik der Alten (vor Guido und *Iean de Muris*) äußerſt mühſam zu erlernen geweſen ſeyn müſſe, erhellet ſchon aus der ungeheuern Anzahl ihrer Tonzeichen; denn nach Alypius, Marpurgs, D. Burneys ꝛc. Bericht hatten ſie deren nicht weniger, als 1620. — Hieraus wird es ſehr begreiflich, warum Plato nicht für rathſam hielt, daß junge Leute viele Zeit auf die Muſik verwenden möchten, und weswegen er ihnen nicht mehr als drey Jahre dazu erlauben wollte. Konnte man, unter ſolchen Umſtänden, binnen dieſer Zeit wohl große Fortſchritte darin machen? Haben nicht Guido und *Iean de Meurs*, wenn ſie auch weiter keine Verdienſte um die Muſik gehabt hätten, ſchon der erwähnten nützlichen Erfindung wegen den gerechteſten Anſpruch auf unſere herzliche Dankbarkeit?

Damit man ſich aber doch nur einigermaßen einen Begriff machen könne, wie jene abſchreckende Anzahl Tonzeichen möglich geweſen ſey, wie ſie ungefähr ausgeſehen haben mögen, und wie mühſam ſie von einander zu unterſcheiden ſeyn mußten: ſo will ich hier eine Stelle aus D. Burneys Abhandlung über die Muſik der Alten, von Eſchenburg überſetzt, wörtlich einrücken. S. 11. heißt es: „Um jedoch dieſe Zeichen“ — es iſt von den Griechen und ihren Tonzeichen die Rede — „zu vervielfältigen, wurden die Buchſtaben ihres Alphabets zuweilen „mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geſchrieben; einige waren ganz, andere verſtümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer dieſen Verſchiedenheiten in der Form der Buchſtaben, hatten ſie noch andre, in „Anſehung ihrer Richtung, indem ſie dieſe Buchſtaben bald rechts, bald links „wandten, bald ſie umkehrten, bald ſie horizontal ſtellten. So diente z. E. der „Buchſtabe Gamma, vermittelſt dieſer Veränderungen, ſieben verſchiedene Töne „zu bezeichnen: Einige Buchſtaben wurden auch „eingeſchloſſen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr ſymboliſches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, ſondern ließ auch „die gewöhnlichen Accente, den Gravis und Akutus, für beſondere Noten gelten. ꝛc.“ Wenn man nun noch bedenkt, daß ihr größtes Syſtem, oder ihre weitläufigſte Tonleiter blos in dem Umfange zweyer Oktaven enthalten war, ſo muß man über die Menge ihrer muſikaliſchen Charaktere noch mehr erſtaunen.

---

§. 5.

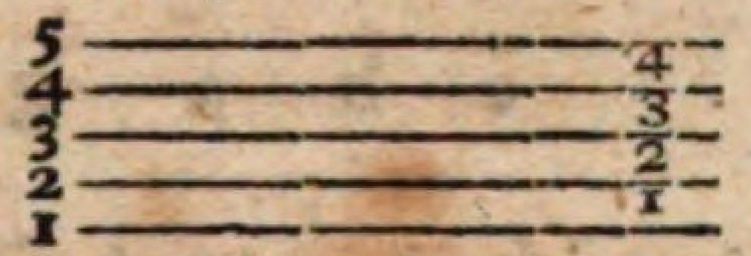
Die Noten *) vertreten in der Muſik die Stelle der Buchſtaben in den Sprachen. Zur Benennung derſelben bedient man ſich, ſeit Gregors des Großen Zeiten der ſieben erſten Buchſtaben des Alphabetes, nämlich a, b,*)

*) Unter Noten werden zwar überhaupt alle in der Muſik gewöhnliche Zeichen verſtanden: allein in der engern Bedeutung des Wortes verſteht man darunter blos die Tonzeichen, in ſofern ſie die Höhe oder Tiefe der Töne und die Geltung derſelben bezeichnen.

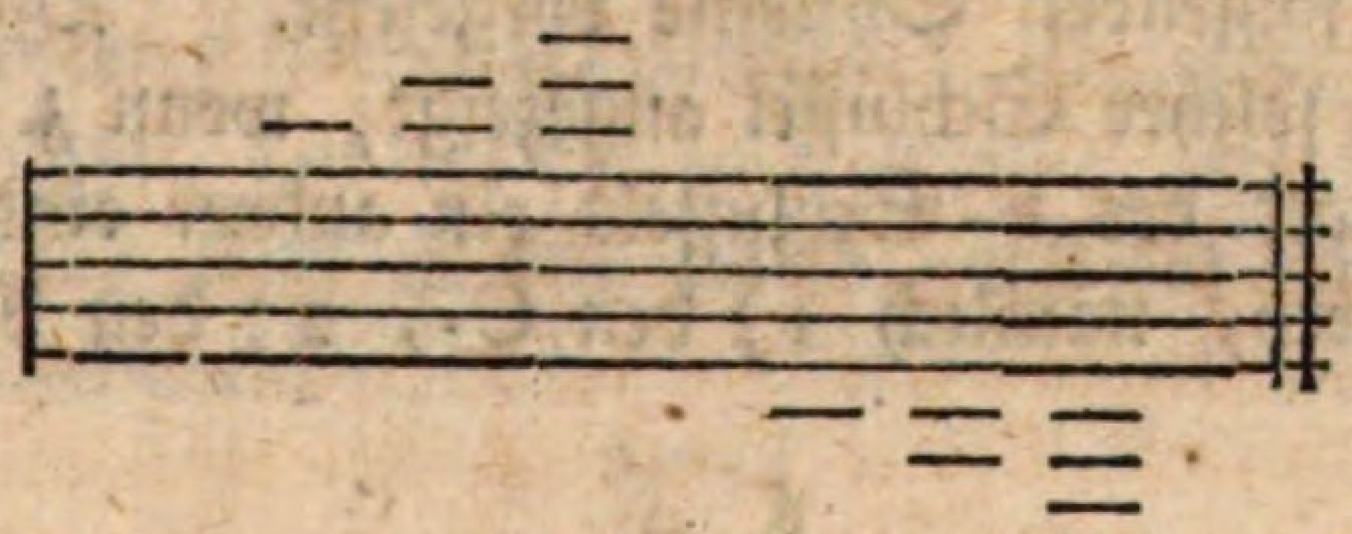
b,*) c, d, e, f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gegenwärtig ſängt man gewöhnlich vom c an, folglich entſteht daraus dieſe Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

§. 6.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird gewöhnlich durch fünf **) über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien beſtimmt:



die zuſammen das **Syſtem**, **Linien**= oder **Notenſyſtem**, auch der **Notenplan** oder die **Muſikleiter** genannt werden. Das Leere zwiſchen den Linien heißt der **Zwiſchenraum**. (*Spatium.*) Sind dieſe fünf Linien zur Bezeichnung verſchiedener hoher oder tiefer Töne nicht hinreichend, ſo werden oben oder unten noch mehrere hinzu gefügt, die man **Nebenlinien** nennt. z. B.



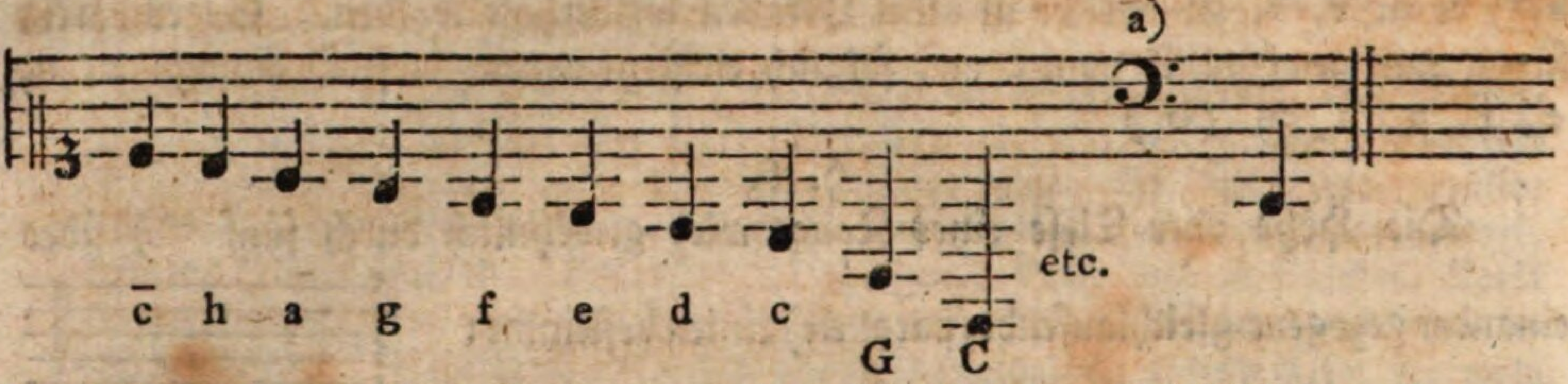
§. 7.

Nun würde man aber doch noch nicht wiſſen, wie dieſe oder jene Linie zu benennen ſey, daher war es nöthig, zuerſt eine Stufe für irgend einen Buchſtaben feſtzuſetzen, nach welchem man die übrigen der Reihe nach ordnen könnte. Um nun dieſen erſten Ton zu beſtimmen, wählte man gewiſſe Zeichen, welche gleichſam den Aufſchluß zur Benennung der Noten geben; und dieſe Zeichen ſind die ſo genannten **Schlüſſel**.***) Der Umfang Eines Notenſyſtemes iſt aber nicht hinreichend, allen in vier bis fünf Oktaven enthaltenen Tönen einen leicht zu überſehenden Platz anzuweiſen, daher dienen die Schlüſſel zugleich zur Verlängerung des Notenplanes. Wenn nämlich die fünf Linien im Diskante unterwärts nicht zureichen, die tiefſten Baßtöne ohne viele Nebenlinien zu beſtimmen, wie hier:

*) Der Buchſtabe *B* wurde ehedem ſchicklicher für unſer H gebraucht. In ſpätern Zeiten da B und H als zwey wirklich verſchiedene Töne vorkamen, nannte man das gegenwärtig gebräuchliche b das runde, unſer h aber (vermuthlich wegen der eckigen Figur des Quadrates ♮) das viereckige *b*, bis man endlich den Buchſtaben h an deſſen Stelle einführte. Ausführlicher ſchreibt **Mattheſon** in ſeiner *Critca muſica* P. VI. S. 103. davon.

**) Bey den Noten für die Laute ꝛc. beſteht das Syſtem aus ſechs Linien. Daß man ehedem mehrere ſolche Linien zu überſehen hatte, iſt in der Anmerkung zum vierten Paragraphen erinnert worden.

***) Man ſieht daß hier das Wort Schlüſſel metaphoriſch gebraucht wird.

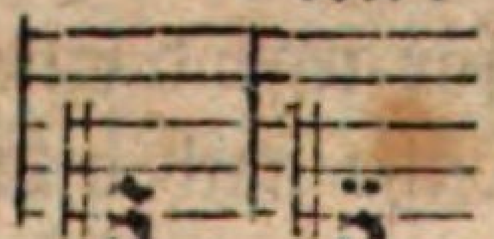


ſo zeichnet man dafür weit bequemer den F- (Baß-) Schlüſſel vor, bey welchem z. B. zu dem großen C, ſtatt ſieben, nur zwey Nebenlinien nöthig ſind, wie oben bey a).

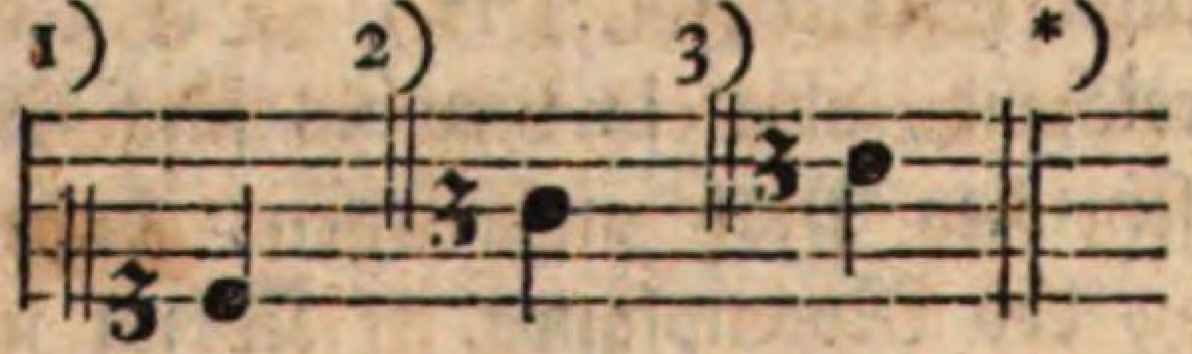
§. 8.

Dieſe Schlüſſel werden zu Anfange eines Tonſtückes der erſten Notenreihe, oder beſſer jedem folgenden Syſteme vorgeſetzt. Oft wird auch in der Mitte ꝛc. der Zeile ein ſolcher Schlüſſel angezeigt, wenn z. B. in dem Syſteme für die linke Hand anſtatt des F-Schlüſſels ein andrer eintritt u. ſ. w. Man hat deren überhaupt drey, nämlich 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G-Schlüſſel.

§. 9.

Der C-Schlüſſel zeigt an, daß eine Note auf der Linie, worauf dieſes Zeichen 

ſteht, die Benennung des eingeſtrichenen c erhält. Man bedient ſich deſſelben 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:



folglich heißt im Diskante die unterſte oder erſte Linie c̄, (denn man zählt von unten in die Höhe;) im Alte hingegen ſteht daſſelbe c̄ auf der dritten, und im Tenore auf der vierten Linie.

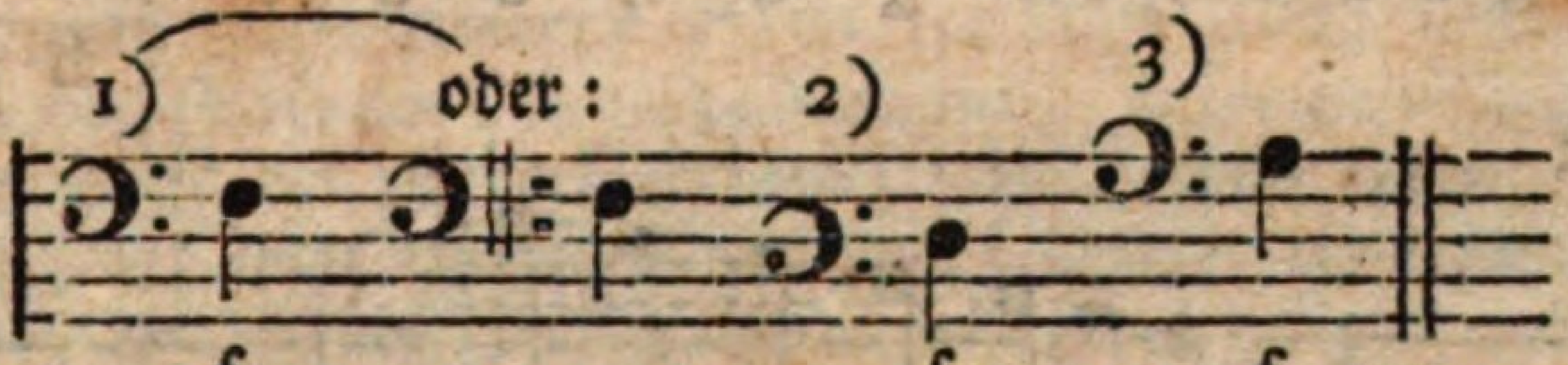
Ehedem ſchrieb man dieſen Schlüſſel auch auf die zweyte Linie für den tiefen Diskant oder hohen Alt, und auf die fünfte Linie für den tiefen Tenor. Beym Klaviere kommt gegenwärtig, zur großen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich blos

*) Genau genommen ſollte man, da der C-Schlüſſel gegenwärtig noch auf dreyerley Art gebraucht wird, nicht ſagen: der Diskantſchlüſſel, ſondern: der C-Schlüſſel für den Diskant, oder das Diskantzeichen; und ſo auch beym Alt und Tenore. Aber dieſe genaue Beſtimmung wird nicht einmal beym Schreiben beobachtet.

blos der erſte von dieſen C-Schlüſſeln, nämlich der für den Diskant vor; ob gleich nur noch vor kurzem manche Komponiſten, aus muſikaliſcher Pedanterey, ſich wer weiß wie viel darauf zu gute thaten, wenn ſie, oft ganz ohne Noth, den Unkundigen durch den Gebrauch verſchiedener Schlüſſel und Zeichen das Spielen erſchweren, und ihren ſteifen Arbeiten in den Augen der Ungeübten einen gelehrten Anſtrich geben konnten.

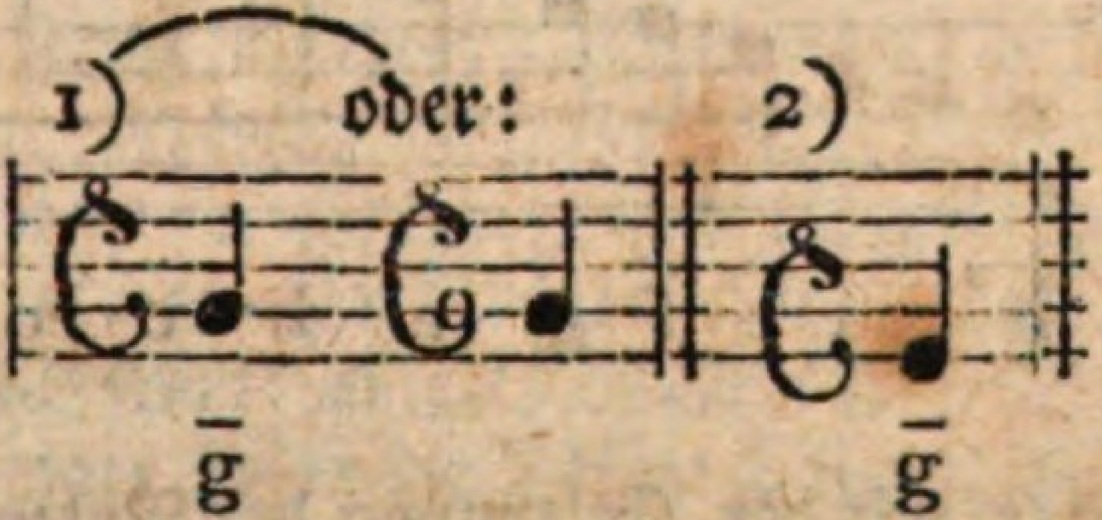
§. 10.

Der F- oder Baßſchlüſſel *) wird ſo angezeigt:



Hier erhält die Note auf der Linie zwiſchen den zwey kleinen Punkten (:) oder Strichen (:) die Benennung des ungeſtrichenen f. Gegenwärtig iſt der F-Schlüſſel wenigſtens in Deutſchland, nur auf der vierten Linie, wie bey no. 1. gebräuchlich. Auf der dritten (no. 2.) wird er das hohe, und auf der fünften Linie (no. 3.) das tiefe Baßzeichen genannt.

§. 11.

Im G- oder Violinſchlüſſel: 

bezeichnet das untere Pünktchen (oder o) das eingeſtrichene g. Auf der zweyten Linie, wie bey no. 1. wird er für viele Inſtrumente z. B. für die Flöte, Hoboe ꝛc. beſonders aber für die Violine, und auch häufig in Klavierſachen gebraucht. Die zweyte Art, auf der erſten Linie trift man blos in franzöſiſchen Tonſtücken an. In Rückſicht der Benennung kommt dies letztere ſo genannte franzöſiſche Zeichen zwar mit dem gewöhnlichen F-Schlüſſel überein, aber es beſtimmt die Töne um zwey Oktaven höher. Im franzöſiſchen Zeichen ſteht nämlich das eingeſtrichene g, im F-Schlüſſel aber das große G auf der unterſten Linie.

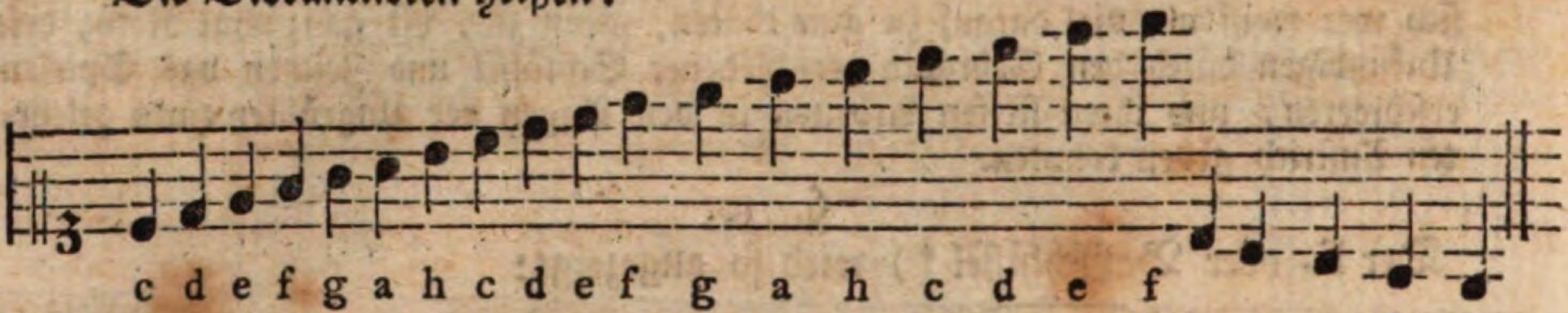
Ein Anfänger braucht zwar nur die Diskant- und Baßnoten zu kennen; in der Folge aber muß er ſich auch mit dem Violinſchlüſſel bekannt machen. S. die Anmerkung zu §. 27. Seite 16. ***).

§. 12.

*) Da der F-Schlüſſel bey uns Deutſchen nur noch auf einerley Art, nämlich für den Baß ꝛc. auf der vierten Linie, gebraucht wird, ſo kann man hier die Worte Schlüſſel und Zeichen allenfalls für gleichbedeutend annehmen. Dieſe Anmerkung gilt auch vom G-Schlüſſel.

§. 12.

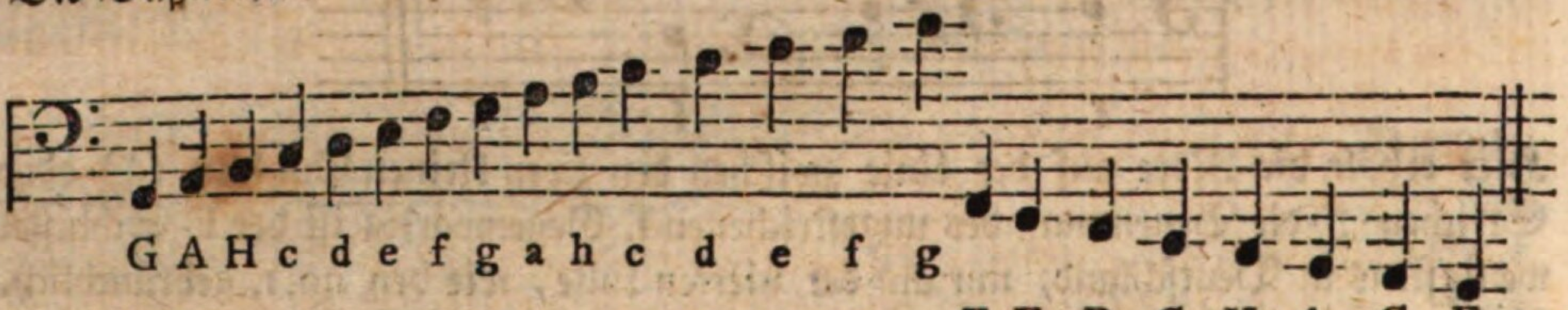
Die Diskantnoten heißen:



c d e f g a h c d e f g a h c d e f

h a g f e

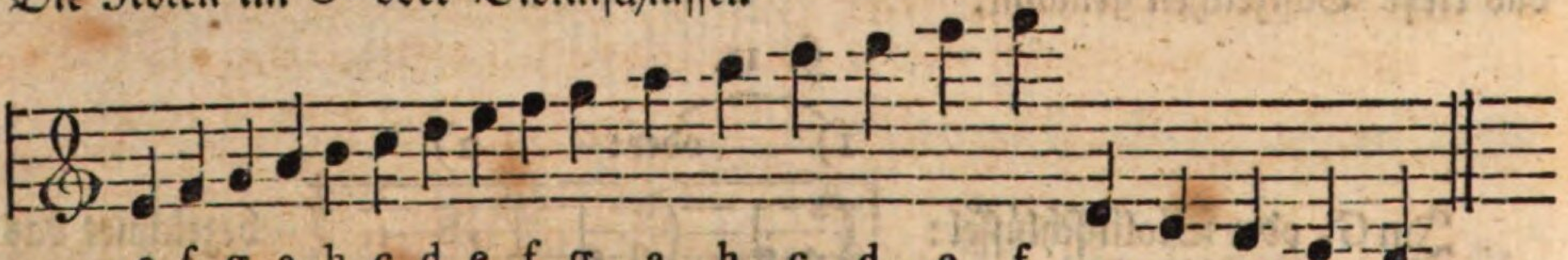
Die Baßnoten:



G A H c d e f g a h c d e f g

F E D C H A G F

Die Noten im G- oder Violinſchlüſſel.



e f g a h c d e f g a h c d e f

d c h a g

Da die Anfänger mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnisſache daraus machen: ſo will ich eine Lehrart vorſchlagen, die vor mancher andern den Vorzug hat, daß ſie ſehr leicht iſt. Man verzeihe mir daher, wenn ich mich hier auf eine unbedeutende Kleinigkeit einlaſſe, die aber in ſofern wichtig wird, als ſie nun einmal erlernt werden muß, und bey einer vernünftigen Methode ſpielend erlernt werden kann Wer ſchon eine leichtere hat, der bleibe ja dabey; denn ich will durch die Meinige keine beſſere verdrängen.

Zuerſt würde ich den Anfänger mit den Diskantnoten allein beſchäftigen, ihn aber vorher die ſieben Buchſtaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c, vor- und rückwärts auswendig lernen laſſen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingeſtrichene c auf der erſten Linie. Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabey auf die Geltung Rückſicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derſelben Linie ſtehen, und folglich auch alle c heißen, ſelbſt aufſuchen. In einigen Augenblicken wird er dieſes eingeſtrichene c kennen. Hierauf verführe ich etwa mit dem g auf der dritten Linie eben ſo; alsdann zeigte ich ihm das ē und h, auf der zweyten und

und vierten Linie. Nun wirds ihm nicht ſchwer werden, auch die Noten in den Zwiſchenräumen zu benennen; denn wenn er weiß, daß die auf der erſten Linie c̄, und die auf der zweyten e heißt, ſo wird er leicht begreifen, daß das dazwiſchen liegende d in dem erſten Zwiſchenraume ſtehen muß u. ſ. w. Auch habe ich nichts dawider, wenn man ihn nur das c̄ kennen lehren, und alsdenn unter die reihenweiſe geſchriebenen Noten die übrigen Buchſtaben ſetzen laſſen will; wie Hiller in ſeiner Anweiſung zum Geſange S. 34. den Rath giebt. Wüßte der Anfänger die Noten der eingeſtrichenen Oktave zu benennen, ſo könnte man ihn allenfalls noch mit der erſten Hälfte der zweygeſtrichenen Oktave bekannt machen. Hierbey würde ich ihm zeigen, daß man ſich der Nebenlinien bedient, (die ebenfalls ihre Zwiſchenräume haben,) wo die fünf gewöhnlichen (ordinairen) Linien aufhören. Die wenigen Noten unter denſelben wird er in kurzem ſelbſt benennen können, man hat daher nicht nöthig, ihm eher etwas davon zu ſagen, bis ſie vorkommen. Auch die noch rückſtändigen Noten über den fünf Linien braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen.

Mit den Baßnoten kann man ihn, nach Beſchaffenheit ſeiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verſchonen.

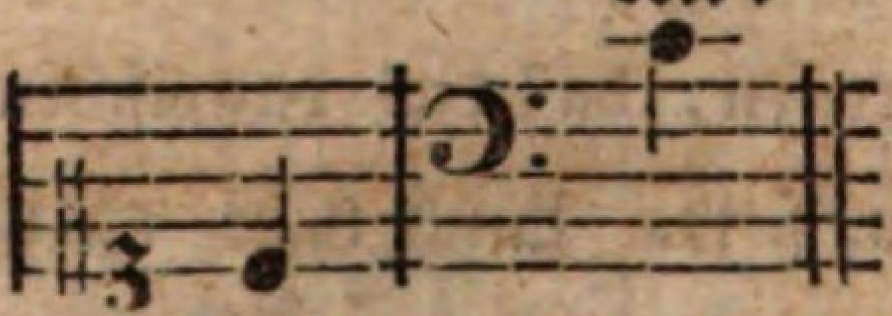
Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, ſo würde ich ihm die Taſten, und zwar nach ihrer Lage,*) bekannt machen. Dies kann anfangs etwa mit c und f geſchehen. Man ſagt ihm nämlich, daß alle breite Taſten, neben welchen rechts zwey kurze (Obertaſten) liegen, c heißen, und läßt ihn nunmehr ſelbſt alle fünf c aufſuchen. Beym f liegen rechts drey kurze Taſten. Das dreygeſtrichene f, welches in dieſer Rückſicht eine Ausnahme macht, braucht er jetzt noch nicht zu kennen. Oder will man dem Anfänger lieber die Taſten d zuerſt bekannt machen, ſo verſteht es ſich, daß man ihm alsdann eine ſchmale rechts und eine links zum Kennzeichen beſtimmt. Die übrigen Untertaſten wird er bald ſelbſt benennen lernen, wenn man ihm ſagt, daß ſie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertaſten braucht er nicht eher etwas zu wiſſen, bis etwa fis oder ein anderer Ton vorkommt; alsdann erklärt man ihm, daß z. B. die dem c nächſte rechts liegende Obertaſte in jeder Oktave cis heiße u. ſ. w. Daß dieſelbe Taſte, (wenn vor der Note d ein b ſteht,) auch des genannt werde, ſagt man ihm ebenfalls nur bey einem vorkommenden Falle; denn wer alles auf einmal vornimmt, und dem Schüler während dieſer Zeit gar keine praktiſche Beſchäftigung giebt, der dürfte nur bey Wenigen etwas ausrichten, weil der Sachen beym Klavierſpielen anfangs ſo viele zu merken ſind, daß ſie nur ein ſehr fähiger Kopf alle behalten möchte.

Iſt

*) Die Methode, auf jede Taſte die Benennung derſelben zu ſchreiben, oder Buchſtaben darauf zu kleben, ſcheint mir nicht die beſte zu ſeyn: denn der Schüler ſucht, ohne ſich um die Lage der Taſten zu bekümmern, blos ſeinen Buchſtaben auf. Löſcht oder nimmt man dieſen nach einiger Zeit weg, ſo weiß der Lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

Iſt der Anfänger mit den Noten und Taſten ſo bekannt, daß er ſie in und außer der Reihe zu benennen weiß, ſo würde ich ihm nunmehr ſagen, daß dieſe Note:

oder:



das mittelſte c auf dem Klaviere bezeichnet. Die Taſte zu den rechts liegenden d̄ lernt er alsdann leicht finden u. ſ. w. Ich halte es für überflüſſig, mehr hiervon zu ſagen — vielleicht bin ich ſchon zu umſtändlich geweſen — da jeder Lehrer hieraus ſehen kann, wie dem Lernenden dieſe Dinge auf eine faßlichere Art, und in kürzerer Zeit, als es häufig geſchieht, bekannt gemacht werden können.

Damit aber der Anfänger, während der Erlernung der Noten ꝛc. womit man ihn ohnedies nicht ganze Stunden lang beſchäftigen darf, auch einige praktiſche Uebung habe, ſo würde ich ihn neben bey etwa die fünf Töne: c, d, e, f, g, auf- und abwärts ſpielen laſſen. Hätte er darin einige Fertigkeit erlangt, ſo erklärte ich ihm vorläufig, daß zu einer Reihe von mehreren Tönen z. B. von c̄ bis c̿, fünf Finger natürlicher Weiſe nicht hinreichend ſind; ich würde ihm daher die beyden Hülfsmittel, das **Unterſetzen** und **Ueberſchlagen**, bekannt machen; ihn die Tonleiter von C dur durch zwey Oktaven ſpielen, den Triller üben, auch wohl Terzen greifen laſſen u. ſ. w. Bey dieſen Vorübungen braucht er noch nicht nach Noten zu ſpielen; denn anfangs muß man ihm ohnedies erlauben, auf die Finger zu ſehen; lernt er dieſe dadurch richtig halten und nach der Reihe gebrauchen, ſo hat er Nutzen genug davon.

Doch nun wieder zur Hauptſache.

---

§. 13.

Die ſieben Töne ohne ♯ und b werden **unabhängige**, oder, in ſo fern ſie nicht erſt von andern abgeleitet werden müſſen, zuweilen auch wohl **Haupttöne** genannt. Jeder derſelben hat gewöhnlich zwey **abhängige** oder **Nebentöne**, nämlich einen erhöheten und einen erniedrigten, folglich giebt es, außer den zweymal erhöhten oder erniedrigten, vierzehn abhängige Töne. Zur Bezeichnung dieſer letztern bedient man ſich der ſo genannten **Verſetzungszeichen**.

§. 14.

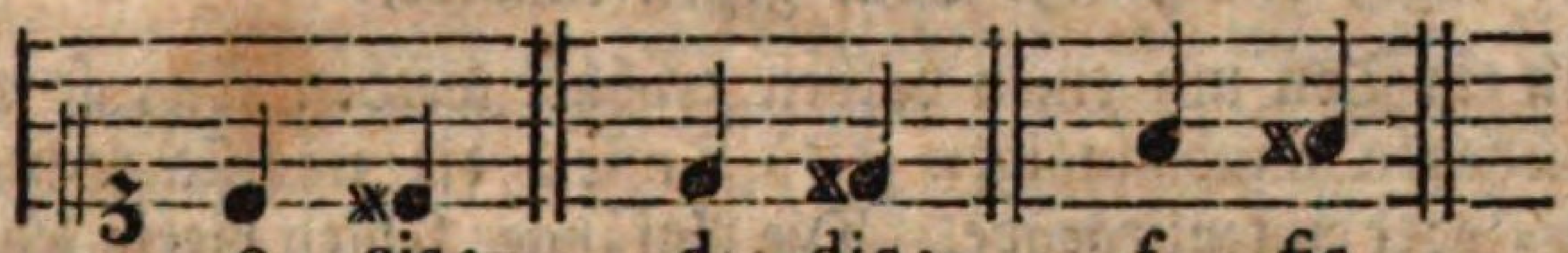
Dieſe Verſetzungszeichen können in zwey Klaſſen eingetheilt werden. In die erſte gehören die **einfachen**, und in die zweyte die **doppelten**. Einfacher Verſetzungszeichen giebt es überhaupt drey, nämlich 1) das **Erhöhungszeichen**: ♯) (Kreuz, b cancellatum, das gegitterte) 2) das **Erniedrigungszeichen**: b, (das runde Be, b rotundum) und 3) das **Widerrufungs-**

oder

oder Wiederherſtellungszeichen: ♮. (Quadrat, b quadratum, das viereckige Be.)

§. 15.

Wenn ein ſolches ♯ vor einer Note ſtehet, ſo wird dadurch der unabhängige Ton um einen kleinen *) halben Ton erhöhet, wie hier:



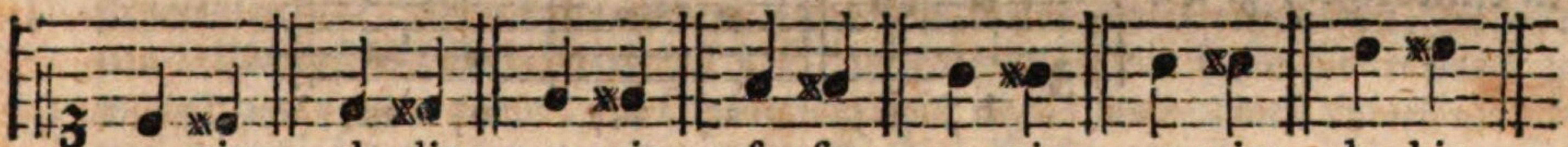
c, cis; d, dis; f, fis.

Dieſe erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen; man fügt nämlich dem Buchſtaben der Hauptnote die Silbe *is* bey, folglich wird aus

{ c, d, e, f, g, a, h.
{ cis, dis, eis, **) fis, gis, ais, **) his.

(Abgekürzt ſchreibt man: ♯c, ♯d u. ſ. w.)

oder in Noten:

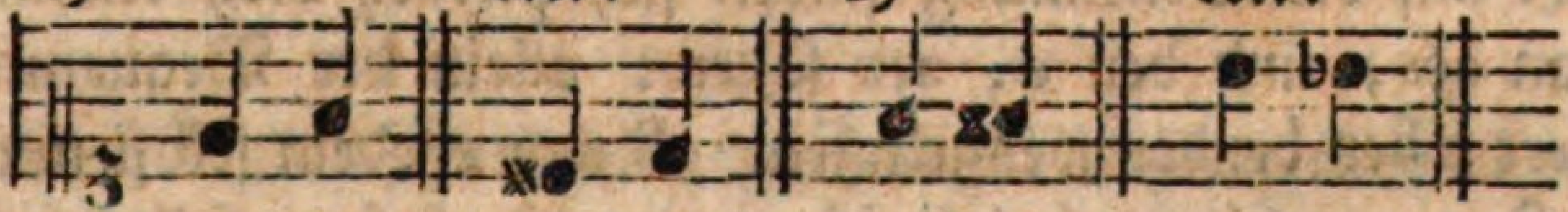


c, cis; d, dis; e, eis; f, fis; g, gis; a, ais; h, his.

Anm. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß ſich zwey zunächſt liegende Taſten, es mögen breite oder ſchmale ſeyn, wie ein halber Ton gegen einander verhalten. So beträgt z. B. die Entfernung von c zu cis, oder cis zu d ꝛc. nur einen halben Ton, denn es liegt keine dritte Taſte dazwiſchen. Aus dieſem Grunde iſt auch c mit h (oder f mit e) verglichen nur ein halber Ton; folglich ergiebt ſich hier-

*) Die halben Töne werden in große und kleine eingetheilt. Ein großer halber Ton ſteht auf zwey Stufen, wie bey a); der kleine nimmt auf dem Notenplane nur Eine Stufe ein b):

a) oder: b) oder:



Jeder ganze Ton enthält zwey halbe Töne, wovon einer groß, der andere aber klein iſt. Um dies zu verſtehen, muß man ſich vorſtellen, daß auf einen ganzen Ton (c-d) d. h. auf die Entfernung von c bis d, gewöhnlich neun Theile (commata) gerechnet werden, oder mit andern Worten, daß d neun commata höher iſt, als c; auf den großen halben Ton z. B. d-es, rechnet man fünf, auf den kleinen (es-e) aber nur vier ſolcher Theilchen, oder von d bis dis vier, und von dis bis e fünf commata. Hieraus wird es begreiflich, daß auf dem Klaviere z. B. *dis* um ein halbes Komma zu hoch, und *es* dagegen eben ſo viel zu tief iſt, weil nämlich beyde Töne durch eine Taſte, folglich gleich hoch, angegeben werden müſſen, da doch dis und es ungefähr um den neunten Theil eines Tones verſchieden ſeyn ſollten.

(Neun ſolche commata betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton, indeß iſt dieſe angenommene Eintheilung für weniger Geübte am faßlichſten.)

**) Als zwey Silben ausgeſprochen.

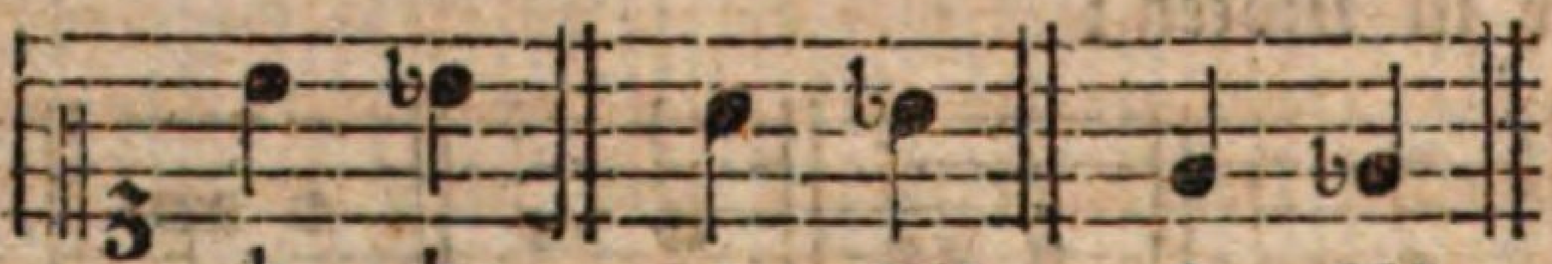
aus, daß es falſch iſt, die unten liegenden Taſten, einzeln betrachtet, ganze und die obern halbe Töne zu nennen; denn die Größe eines Tones läßt ſich nur alsdann erſt beſtimmen, wenn man ihn mit einem andern vergleicht, weil man dabey blos auf die Entfernung beyder Töne ſieht. *)

Liegt zwiſchen zwey Taſten noch Eine, wie zwiſchen c und d (cis), zwiſchen es und f (e), zwiſchen e und fis (f), zwiſchen fis und gis (g) ꝛc. ſo verhalten ſie ſich, ohne Rückſicht ihrer Lage, wie ganze Töne gegen einander.

Anm. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöhet werden ſoll, ſo greift man anſtatt der vorgeſchriebenen unabhängigen **) Taſte, die nächſte rechter Hand, es ſey nun eine oben= oder untenliegende. Die Anfänger fehlen hierin ſehr oft; denn wenn ſie ein ✕ vor einer Note ſehen, ſo ſchlagen ſie gewöhnlich eine Obertaſte an. Daß dies nicht immer ſtatt finde, beweiſet *eis*, welches man, aus Mangel einer eigenen Taſte, wie *f* greifen muß; und eben ſo vertritt *c* die Stelle des *his*.

§. 16.

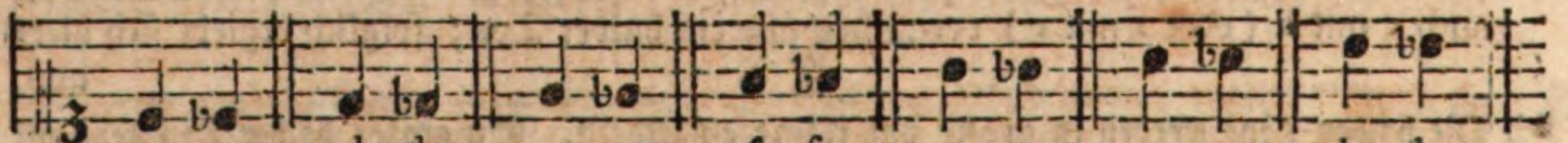
Steht ein b vor einer Note, ſo wird der Ton dadurch um einen kleinen halben erniedriget, z. B.



h, b; a, as; e, es;

Hierbey ſetzt man zu dem Buchſtaben der Note die Silbe *es*, ***) folglich wird aus { c, d, e, f, g, a, h.
ces, des, es, fes, ges, as, b.

oder in Noten:



c, ces; d, des; e, es; f, fes; g, ges; a, as; h, b.

In Abſicht auf die Benennung finden ſich hierbey drey Ausnahmen; denn bey e ſollte man ees, und bey a, aes ſagen: allein der Bequemlichkeit wegen wird das mittlere e bey beyden weggelaſſen. B war ehedem ſelbſt unabhängig und bezeichnete den Ton, welchen wir jetzt H nennen, in ſo fern ſollte unſer gegenwärtiges B eigentlich Bes heißen. — Man ſehe §. 5. S. 37. die erſte Note *).

Anm. 1.

*) Ich würde mich hierüber anders ausdrucken, wenn mir nicht hauptſächlich daran gelegen wäre, daß auch Ungeübtere dieſe Anmerkung verſtehen ſollten.

**) In dieſem Falle wird das an der Stelle des wirklichen *eis* zu greifende *f*, welches eigentlich um ein Komma zu hoch iſt, ebenfalls abhängig. So auch das *c*, wenn es anſtatt des *his* gebraucht wird.

***) Ehedem ſetzten Einige zu den Buchſtaben c, d u. ſ. w. die Silbe *as*, folglich entſtand *cas*, *das* ꝛc. S. Adlungs Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit u. a. m.

Anm. 1. Diejenigen, welche z. B. bey c mit einem b noch immer *dis*, anſtatt *es*, ſagen, könnten ſchon aus der angeführten ganz natürlichen Ableitung einſehen, daß dieſe Benennung unrichtig iſt. Da aber dis und es (ſo wie alle enharmoniſche Töne) auch in der Höhe und Tiefe um ein Komma verſchieden ſind, oder doch ſeyn ſollten, wie in der Note zu §. 15. gezeigt wurde: ſo ſollte man ſie doch wohl mit allem Rechte auch in der Benennung von einander unterſcheiden. Auffallend iſt es daher, wenn übrigens große Theoretiker, die ſich über den 81ſten Theil eines Tones — ja noch über kleinere Intervalle — auf weitläufige und mühſame Unterſuchungen einlaſſen, wenn dieſe in ihren Lehrbüchern und Theorien ꝛc. ſehr häufig Dis anſtatt Es ſchreiben. Sollte man nicht erwarten, daß ſo äußerſt ſorgfältige Tonſpäher ſich, ihren eigenen Grundſätzen gemäß, vor allen Andern richtig ausdrucken würden?

Wenn man aber auf dem Klaviere die genannten Tongrößen nicht nach ihren wahren Verhältniſſen haben kann, ſo gehört das zu den ſchon erwähnten Unvollkommenheiten des Inſtrumentes, und beweiſt wider die wirkliche Verſchiedenheit jener Töne nichts. Auf der Violine, Flöte,*) Hoboe und vielen andern Inſtrumenten, auch im Geſange, können und ſollen dieſe in Anſehung der Höhe und Tiefe verſchiedenen Töne nach ihrem wahren mathematiſchen Verhältniß hervor gebracht werden. Daß es aber bey vielen Muſikern blos beym ſollen bleibt, liegt freylich nicht an den Inſtrumenten. — Man hatte ehedem Klaviere mit doppelten (geſpaltenen, gebrochenen) Obertaſten (Subſemitonen) z. B. mit einer beſondern Taſte für cis und einer andern zum des ꝛc. allein dieſe Einrichtung war theils noch immer unvollkommen, weil auch die Untertaſten zuweilen mehr als Eine Stelle vertreten müſſen, wenn z. B. vor f ein b, oder vor h ein x ſteht; theils hatte ſie viele Unbequemlichkeiten für den Spieler,**) weil man dieſe ſchmalen Taſten, ohne die nächſtliegenden mit zu berühren, auch bey der äußerſten Behutſamkeit kaum einzeln anſchlagen konnte; noch überdies bekam man eine Anzahl Taſten mehr zu überſehen u. dgl. m. Daher iſt dieſe ſonſt nützliche Einrichtung nicht beybehalten worden.

Anm. 2. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anſtatt der vorgeſchriebenen unabhängigen die zur Linken nächſt liegende Taſte anſchlagen. Auch hierbey iſt es alſo nicht immer richtig, eine Obertaſte zu greifen, weil h und e die Stellen der Töne ces und fes vertreten müſſen.

§. 17.

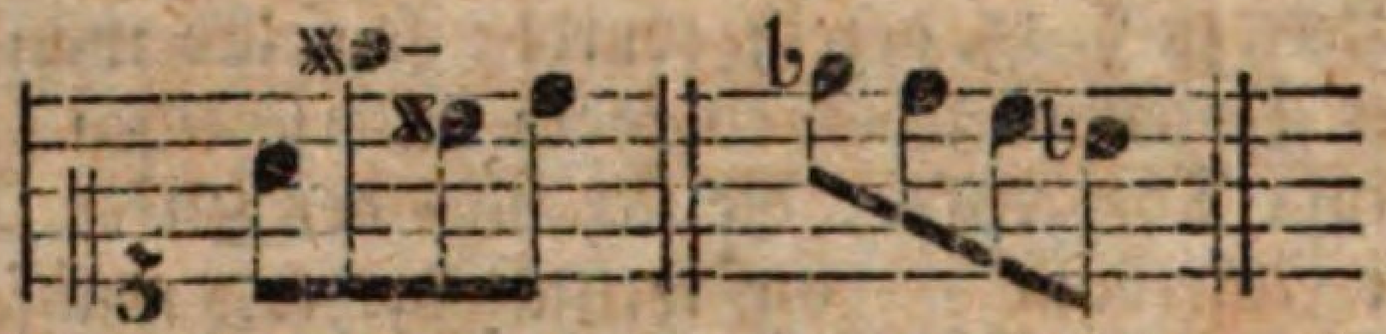
Wenn dieſe beyden Verſetzungszeichen zu Anfang eines Tonſtückes vorgezeichnet ſind, ſo werden ſie **weſentliche** genannt, und gelten, im Fall ſie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Zu mehrerer Deutlichkeit, und um ſich derſelben immer zu erinnern, pflegt man ſie

 bey

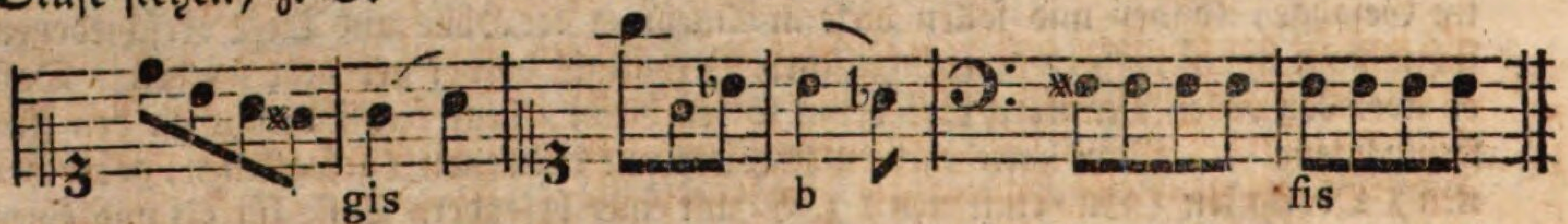
*) Quanz, der doch ſo fein nicht ſpekulirte, brachte bey ſeinen Flöten, wie bekannt, eine Dis- und Es-Klappe an; beſtimmte größtentheils ſo wohl für die mit einem x als b bezeichneten Töne verſchiedene Fingerſetzungen u. ſ. w.

Auf der Violine greift man cis und des, dis und es, gis und as ꝛc. ganz verſchieden. Gute Hoboſpieler beobachten eben daſſelbe.

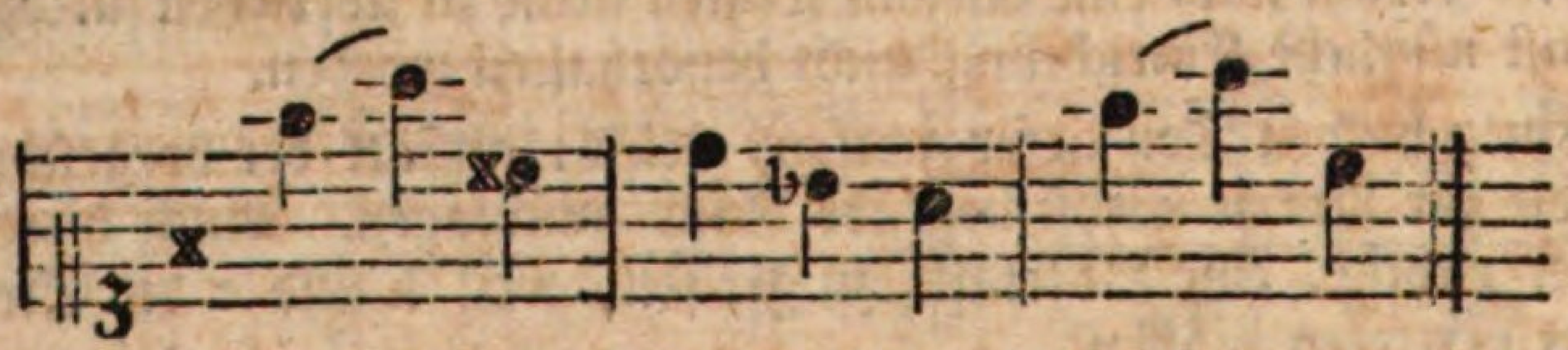
**) Des ſehr mühſamen Stimmens nicht zu gedenken.

bey jeder Notenzeile wieder anzumerken. Diejenigen Verſetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder vorn auf jeder Zeile, vorgezeichnet ſind, ſondern erſt im Stücke ſelbſt, bey der Ausweichung in andere Töne, unmittelbar vor den Noten ſtehen, wie hier: 

heißen zufällige, und gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch; doch muß man dieſe Regel nicht zu ſtreng beobachten wollen, denn oft bleibt ein ſolches Verſetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl ſo lange gültig, bis es durch ein ♮ widerrufen wird. Vorzüglich gelten die Kreuze und Bee alsdann noch fort, wenn die erſte Note des folgenden und die letzte des vorigen Taktes auf Einer Stufe ſtehen, z. B.



folglich muß hierbey das Ohr *) oft mehr entſcheiden, als die feſtgeſetzte Regel.

Und zwar deswegen, weil viele Tonſetzer mit dem Hinzufügen der Verſetzungszeichen ſo ſparſam ſind, daß wenigſtens der Anfänger, **) welcher das Ganze noch nicht überſehen kann, oft zu Fehlern verleitet wird. Denn ſehr häufig findet man ſolche Stellen: 

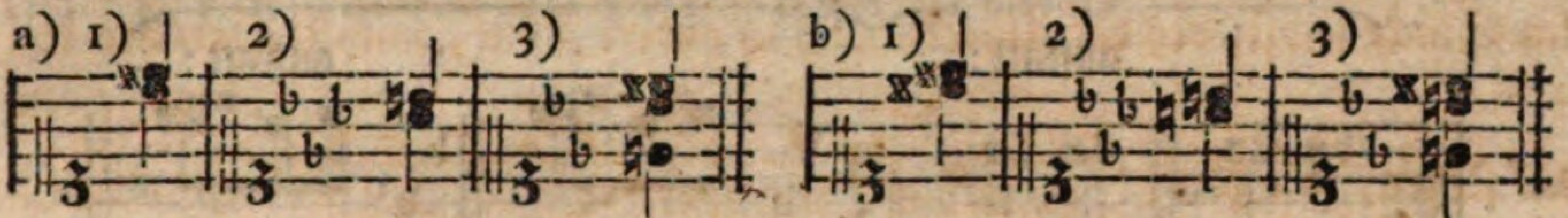
Wie ſoll nun die letzte Note dieſes Beyſpiels heißen? *c* oder *cis*? — Der obigen Regel nach *c*. Und das wäre auch wirklich der Fall, wenn etwa *b* oder *h* folgte: hieße aber die folgende Note *d*, ſo müßte man natürlicher Weiſe *cis* greifen. — Wird wohl der Ungeübte, beſonders wenn er eine blos begleitende Stimme ſpielt, und nicht lange Zeit zum Nachdenken hat, den richtigen Ton jedesmal aus dem Zuſammenhange errathen?

Die Anfänger hingegen verſehen es oft darin, daß ſie bey mehrſtimmigen Griffen, wenn blos vor Einer Note ein Verſetzungszeichen ſteht, auch zugleich die übrigen Töne

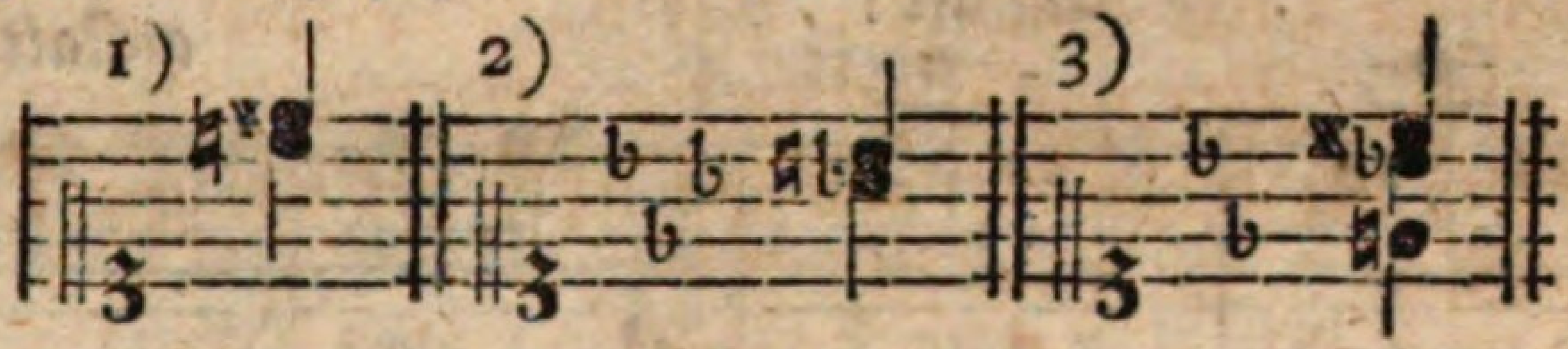
*) Kenntniſſe vom Generalbaſſe und von der Modulation kann man bey dem Anfänger noch nicht vorausſetzen.

**) Auch wohl ſchon ziemlich Geübte ſpielen in gewiſſen zweifelhaften Fällen eine Zeit lang immer noch aus der harten Tonart, wenn der Komponiſt in einen verwandten Mollton ausgewichen iſt, bis ſie endlich ihren Irrthum hören.

Töne erhöhen oder erniedrigen; denn nicht ſelten hört man, ſtatt der nachſtehenden Griffe bey a), die fehlerhafte Ausführung bey b).



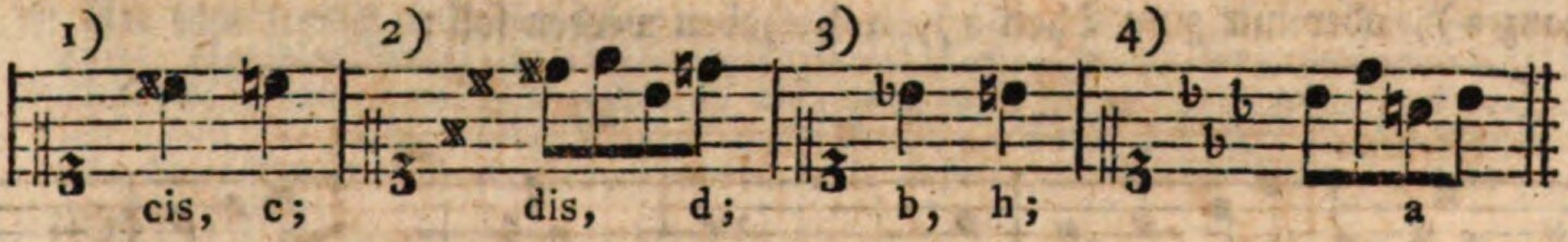
Man muß ihnen daher zugleich erklären, daß ſich dieſe Zeichen nur auf die Note beziehen, vor welcher ſie ſtehen. Verſchiedene Komponiſten pflegen daher, nicht ohne Grund, in ſolchen verführeriſchen Stellen zur Warnung lieber ein überflüſſiges Verſetzungszeichen beyzufügen, wie hier:



als daß ſie der Einſicht und dem Gehöre des Spielers zu viel zutrauen, und ihre Arbeiten unrichtig vortragen laſſen ſollten. Ueberdies giebt es Stellen, wo man aus einer einzelnen Stimme die Verſetzungszeichen gar nicht errathen kann, und wobey alſo ſelbſt der geübteſte Harmoniker zweifelhaft iſt.

§. 18.

Wenn ein ♮ vor einer Note ſteht, ſo wird dadurch das vorher gegangene ✕ oder b ungültig (aufgehoben) und folglich der Ton wieder unabhängig, z. B.

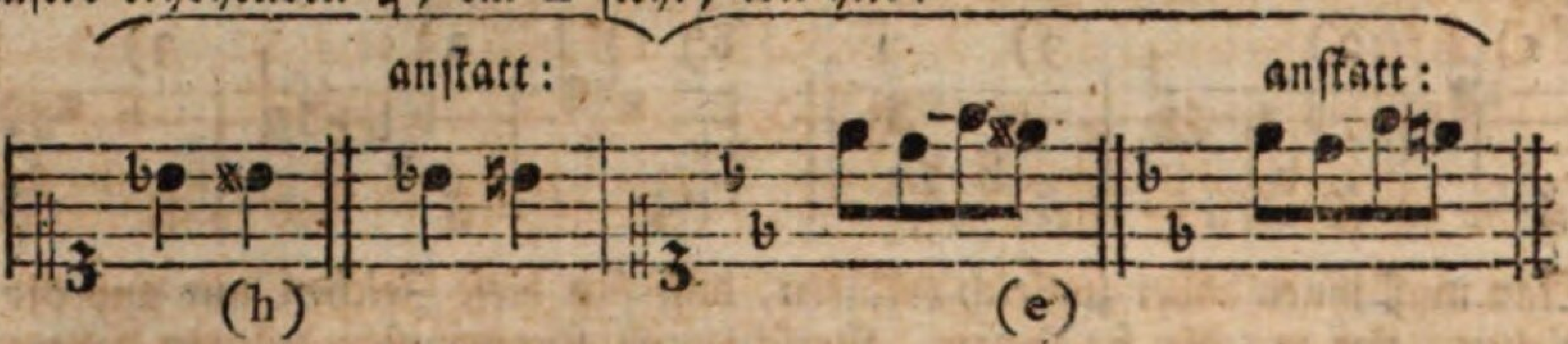


Hieraus ſieht man zugleich, daß das ♮ nach einem vorher gegangenen ✕, wie bey 1) und 2), einen (kleinen) halben Ton erniedriget, und nach einem b eben ſo viel erhöhet, 3) und 4).

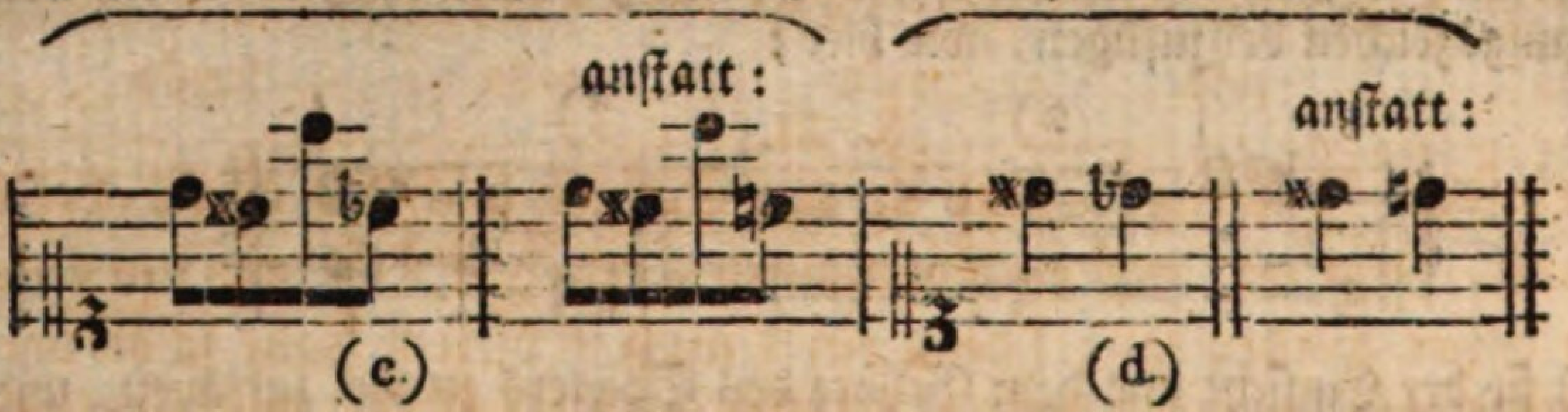
Einige Tonlehrer halten aus dieſem Grunde die Einführung des Quadrats für eine Sache, wodurch, wo nicht Verwirrung, doch wenigſtens unnöthige Schwierigkeiten entſtänden. Sie behaupten, man hätte das ♮ ganz entbehren können, weil das ✕, ihrer Meinung nach, in jedem Falle zum Erhöhen, und das b zum Erniedrigen gebraucht werden könne*). Man trift daher noch hin und wieder, beſon=

*) Sulzer ſchreibt in ſeiner allgem. Theorie der ſchönen Künſte ꝛc. im Artikel Verſetzungszeichen: „Sie (die Alten) ſetzten z. B. vor Es ein ✕, wenn es E, und vor Fis ein b, „wenn es F werden ſollte. Unſtreitig iſt dieſe Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der unſrigen vorzuziehen.“ ꝛc.

beſonders bey den Franzoſen und in ältern Werken, Tonſtücke an, worin, ſtatt unſers erhöhenden ♮, ein ✕ ſteht, wie hier:



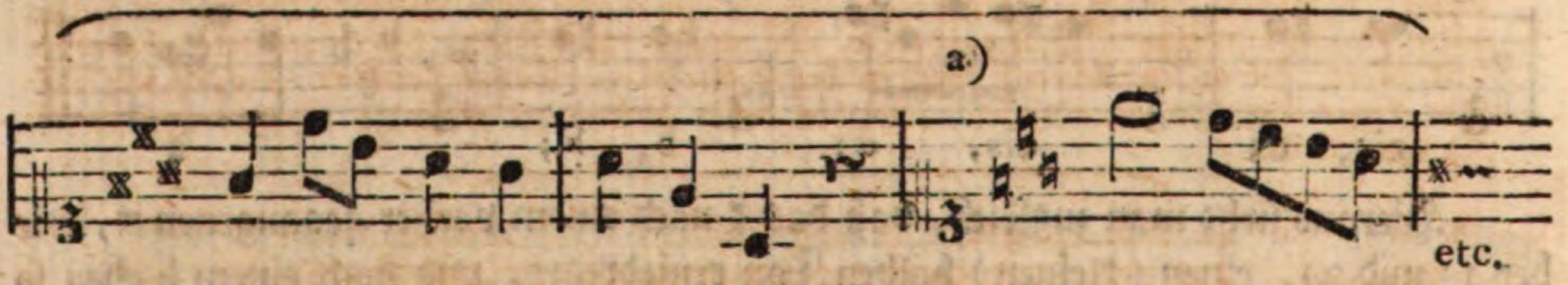
Eben ſo findet man für das erniedrigende ein ♮, b, z. B.

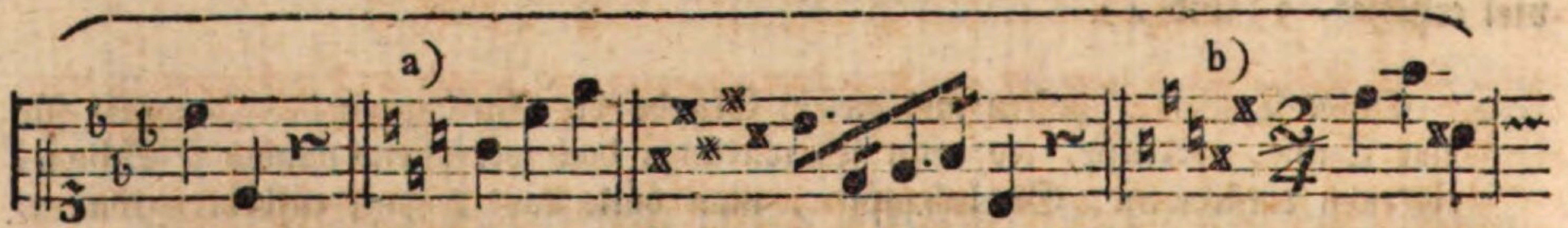


Andere mögen entſcheiden, welche Art der Bezeichnung weniger Verwirrung anrichten kann, und alſo den Vorzug verdient. Ich denke wir behalten vor der Hand das ♮; indeß war dieſe Anmerkung, der etwa vorkommenden Fälle wegen, hier nothwendig.

§. 19.

Auch das ♮ wird dann und wann, wie die vorigen beyden Verſetzungszeichen, gleichſam weſentlich, wenn nämlich die Vorzeichnung eines Tonſtückes ganz a), oder nur zum Theil b), aufgehoben werden ſoll:





In den beyden Beyſpielen a) werden alle Verſetzungszeichen, bey b) aber von fünfen nur drey ungültig, und folglich die Quadrate gewiſſermaßen, wenigſtens ſo lange weſentlich, bis wieder die erſte oder eine andere Vorzeichnung eintritt.

Außer-

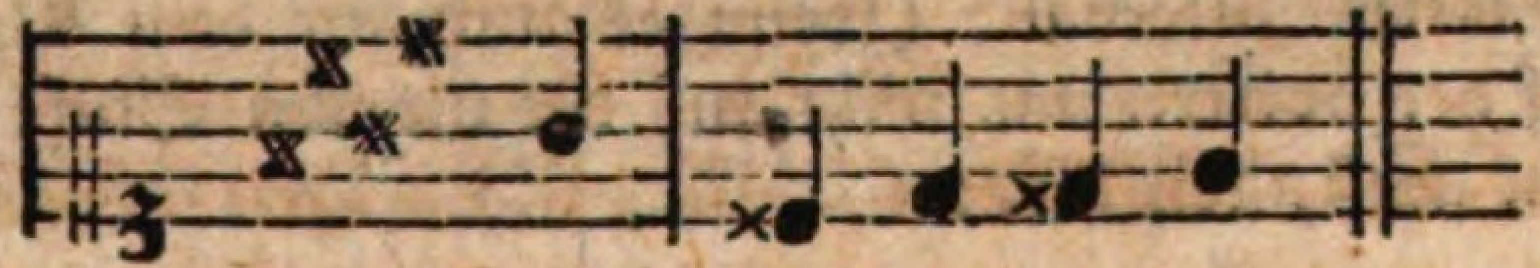
Außerdem gilt das ♮ nur Einen Takt hindurch; doch kann man deswegen die im 17ten §. gemachte Bemerkung über die Dauer der zufälligen Verſetzungszeichen nachleſen; denn auch hierbey wird es nicht immer ſo genau genommen.

§. 20.

In die zweyte Klaſſe der Verſetzungszeichen gehört 1) das ſo genannte einfache Kreuz (×), 2) das große oder zweifache b, und wenn man will 3) das Widerrufungszeichen, welches einen doppelt erhöhten oder erniedrigten Ton wieder in ſeine einfache Erhöhung ꝛc. verſetzt. (♮♯, oder ♮b.)

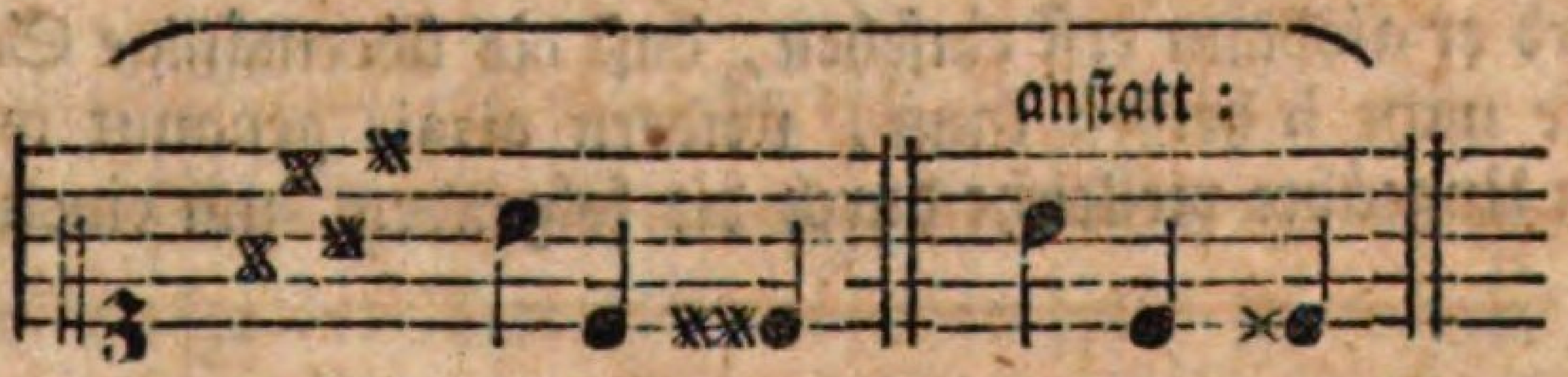
§. 21.

Das einfache *) Kreuz: × oder +, von Einigen auch das große oder doppelte Kreuz genannt, zeigt an, daß ein ſchon durch ♯ erhöhter Ton noch um einen (kleinen) halben höher werden ſoll; (denn ein ♯ muß in dieſem Falle ſchon vorgezeichnet oder ſonſt vorhergegangen ſeyn;) folglich wird die Note, vor welcher ein ſolches × ſteht, zwar um einen kleinen ganzen Ton, oder um zwey kleine halbe Töne **) erhöht, aber nicht blos durch das ×, ſondern durch beyde Kreuze zuſammen ***),) z. B.



Die

*) Man hätte freylich ſchicklicher zur einmaligen Erhöhung dieſes Kreuz: ×, und zur doppelten dieſes: ♯ wählen können, damit beydes, Figur und Name, der Wirkung entſprochen hätte; allein dies iſt nun einmal nicht geſchehen, wir müſſen daher ſchon, der eingeführten Gewohnheit wegen, die angenommenen Figuren beybehalten. — Einige Tonſetzer, die das Unſchickliche dieſer Bezeichnung einſehen, ſchreiben daher anſtatt des einfachen Kreuzes × zwey ſolche ♯♯, z. B.



Dieſe Schreibart iſt zwar für das Auge deutlich, aber im Grunde auch nicht ganz zu billigen; denn nun ſtänden auf Einer Stufe zuſammen drey Kreuze, weil ſchon eins vorgezeichnet iſt.

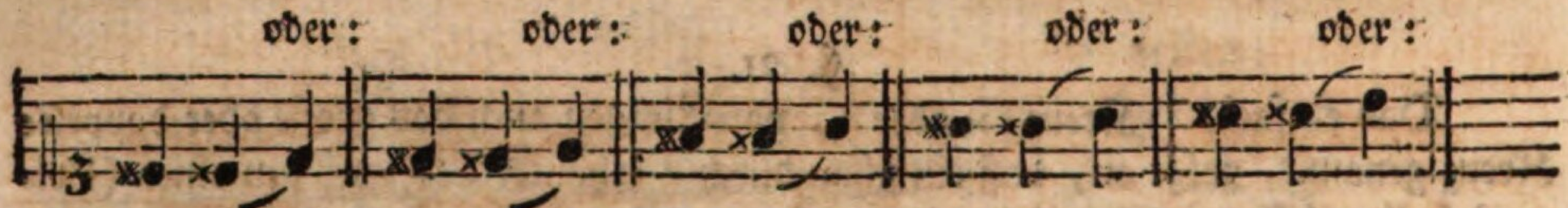
**) Hieraus erhellet, daß es auch zweyerley ganze Töne giebt, nämlich große und kleine — obgleich die Letztern auf dem Klaviere nicht zu haben ſind —; denn ein ganzer Ton, welcher aus zwey kleinen halben Tönen beſteht, und folglich nur acht commata enthält, wie c-ciſcis, kann nicht ſo groß ſeyn, als ein ſolcher: c-d ꝛc. von deſſen beyden halben Tönen einer groß, der andere klein iſt.

***) G. F. Wolf hat ſich ein wenig übereilt, wenn er in der zweyten, ganz ungearbeiteten Ausgabe ſeines Unterrichtes im Klavierſpielen S. 22. ſchreibt: „Wer das Gegentheil hier-

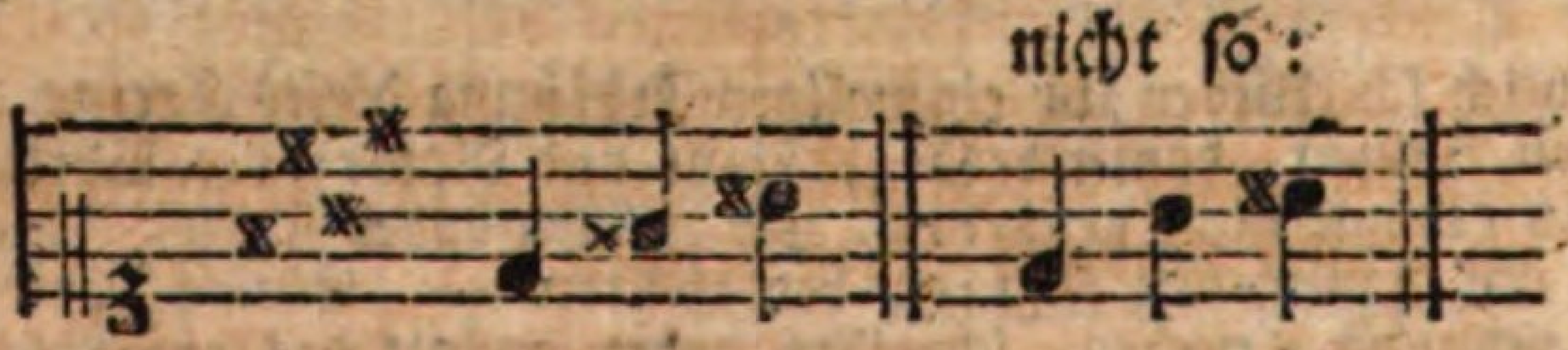
„von

Die Benennung dieſer doppelt erhöhten Töne iſt ſehr verſchieden. Am ſchicklichſten ſagt man wohl z. B. von cis, dis ꝛc. Doppelcis, Doppeldis, oder *Ciſcis*, *Diſdis* u. ſ. w. Abgekürzt ſchreiben Einige dafür ×*cis* oder *ciſis*, ×*dis* oder *diſis* ꝛc. Außerdem ſind auch die Benennungen *dcis* (anſtatt ciscis) *edis* (ſtatt disdis) u. ſ. w. ja ſogar *cins*, *dins* ꝛc. vorgeſchlagen worden.

Das Ciscis wird auf dem Klaviere vermittelſt der Taſte d angegeben; für disdis greift man e, für fisfis-g, für gisgis-a, für aisais-h, nämlich:



Warum aber die Komponiſten anſtatt ciscis nicht gleich d ꝛc. hinſchreiben, möchte man dem Anfänger wohl ſchwerlich ſo beantworten können, daß er für jetzt völlig dadurch befriediget wird. Denn erſt bey der Erlernung des Generalbaſſes kann man ihm ganz *) begreiflich machen, daß z. B. nicht g, ſondern fisfis die große Terz von dis iſt; weil dieſes Intervall, (wenn es auch auf dem Klaviere dadurch nicht tiefer wird,) auf der dritten und nicht auf der vierten Stufe des angenommenen Hauptones ſtehen muß, wie hier:



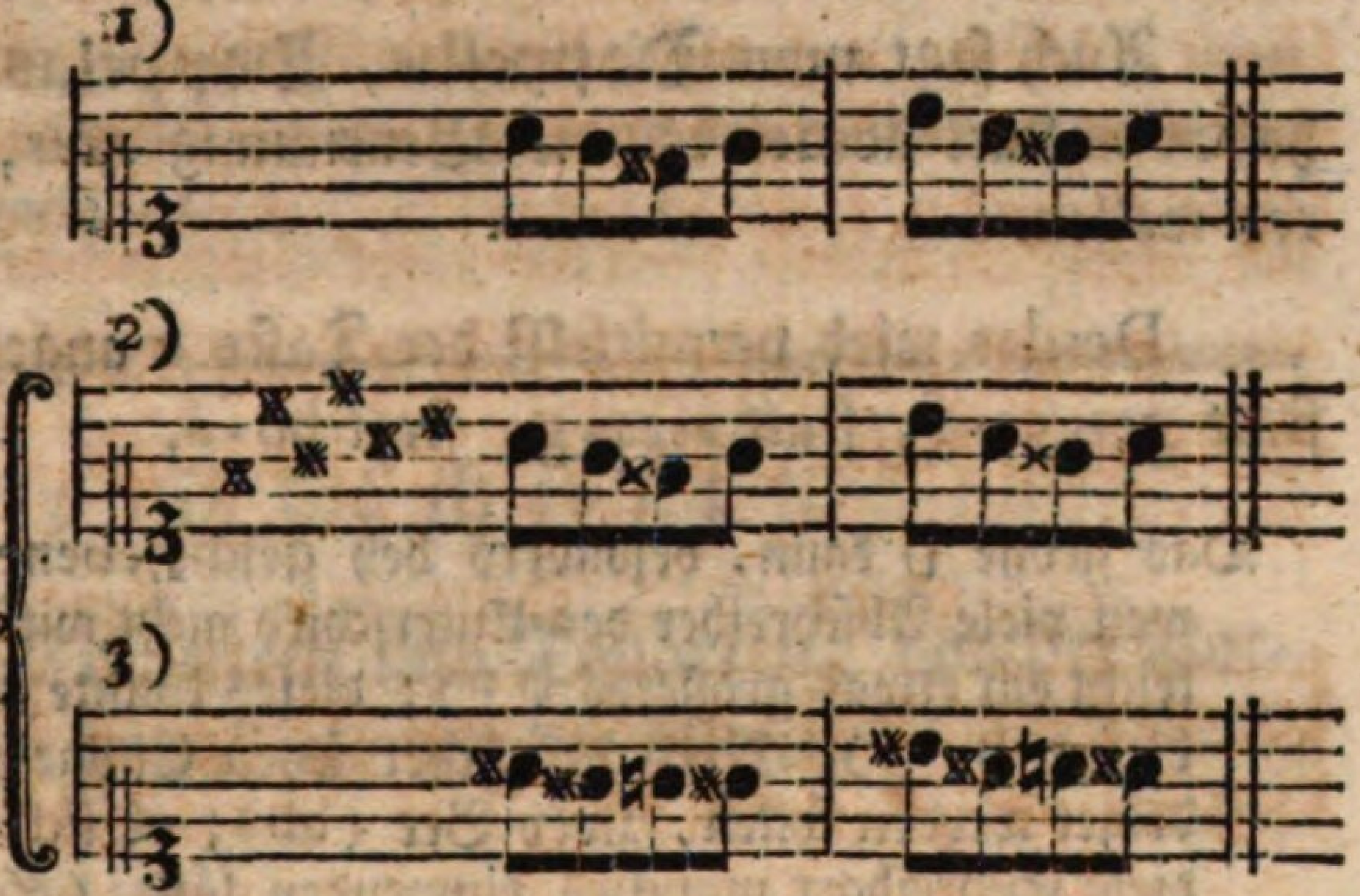
Eben ſo wird er alsdann erſt einſehen, daß die übermäßige Sexte von cis auf der ſechſten Stufe nicht h heißen kann, ſondern aisais genannt werden muß u. ſ. w. Indeß können Ungeübte vielleicht durch die folgenden, um einen halben Ton verſetzten,

ten,

„von leſen will, der kann jeden andern Unterricht im Klavierſpielen nachſchlagen, wo es „heißt: das doppelte Kreuz erhöhet einen halben, und das einfache einen ganzen Ton ꝛc." Einige z. B. Merbach, Schmidtchen ꝛc. lehren dies freylich; aber Tübel ſchreibt in ſeinem kurzen Unterrichte ꝛc. S. 9. „× erhöhet einen ganzen Ton ꝛc. nämlich mit dem vorherge„henden ✱." Ja ſogar in Löhleins Clavierſchule, die, der vielen Auflagen ungeachtet, gewiß nicht zu den beſſern Anweiſungen gehört, heißt es S. 11. „Das einfache Creuz × kommt „vor, wenn der Ton ſchon vorne in der Vorzeichnung durch ein ✱ erhöhet iſt, und nun noch „um einen halben Ton ſoll erhöhet werden." Dies iſt, dünkt mich, ziemlich beſtimmt geſagt. —

*) Wenn er durch das, was Seite 43. *) und S. 45. Anm. 1. davon geſagt wurde, noch nicht völlig von der Nothwendigkeit dieſer Schreibart überzeugt ſeyn ſollte.

ten, Stellen einen Begriff von der Nothwendigkeit dieſer doppelten Erhöhung bekommen.:

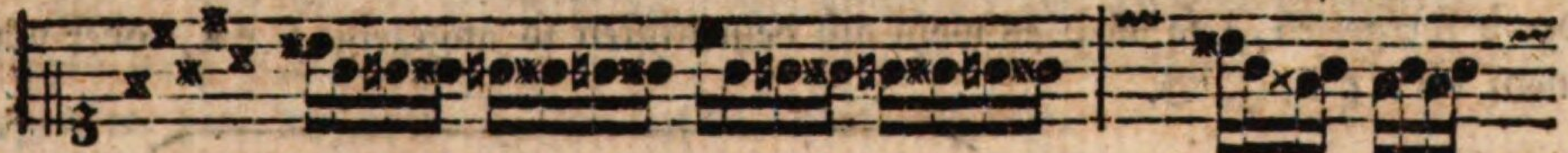


Einen halb. Ton höher verſetzt:

wird ſo geſpielt:

Können ſie nicht begreifen, daß das bey 1) vor der dritten Note ſtehende 𝄪, bey 2) in ein × verwandelt werden, die Note ſelbſt aber auf derſelben Stufe ſtehen bleiben muß, und daß die Schreibart bey 3), wenn ſie auch richtig wäre, *) in gewiſſen Fällen, wie hier:

anſtatt:

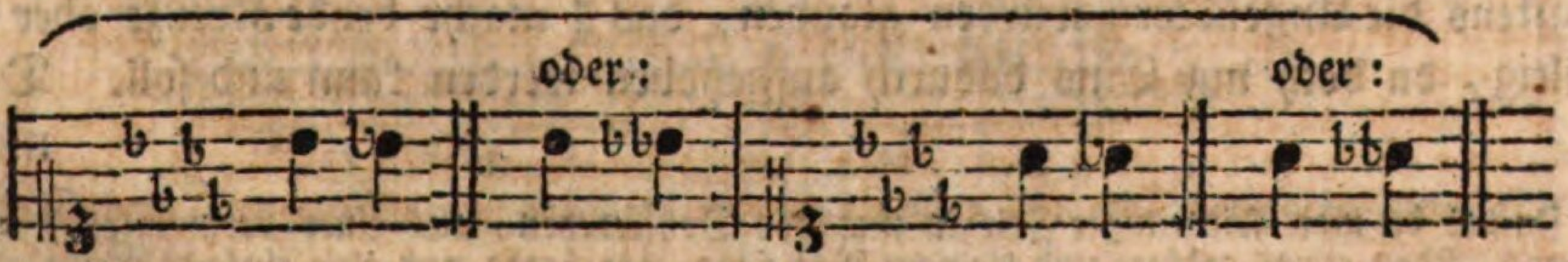


dem Auge ungleich mehrere Schwierigkeiten verurſachte: ſo müſſen ſie ſich indeſſen damit beruhigen, daß dieſe Unterſuchung nicht für Anfänger gehört. (Ich dächte aber, nach alle dem, was davon geſagt worden iſt, könnten auch dem Ungeübteſten keine erheblichen Einwendungen übrig bleiben.)

Eben das gilt auch von den doppelten oder großen Been. (bb.)

§. 22.

Wenn ein Ton ſchon durch ein vorgezeichnetes b erniedriget worden iſt, und noch um einen kleinen halben Ton tiefer werden ſoll: ſo bedient man ſich eines etwas größern Bees (b) oder zwey kleiner bb, und nennt dieſe Bezeichnung das große oder zweyfache Be, z. B.



*) Das G vertritt nur aus Noth die Stelle des fisfis, weil man hierzu keine eigene Taſte hat.

Dieſe doppelt erniedrigten Töne:	b,	as,	ges,	es,	des.
heißen:	bb,	asas,	gesges,	eses,	desdes.

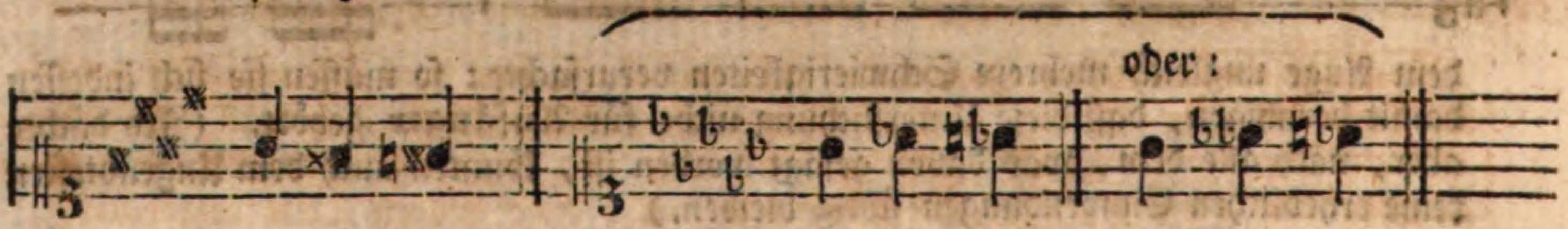
Auch ſagt man **Doppelbe**, **Doppelas**, **Doppelges** u. ſ. w. Einige haben anſtatt desdes ꝛc. die Benennung *cdes*, *deses*, *dasdas* oder *dens* einführen wollen.

Desdes wird vermittelſt der Taſte c angeſchlagen; ſtatt eses greift man d, ſtatt gesges - f, ſtatt asas - g, ſtatt bb - a.

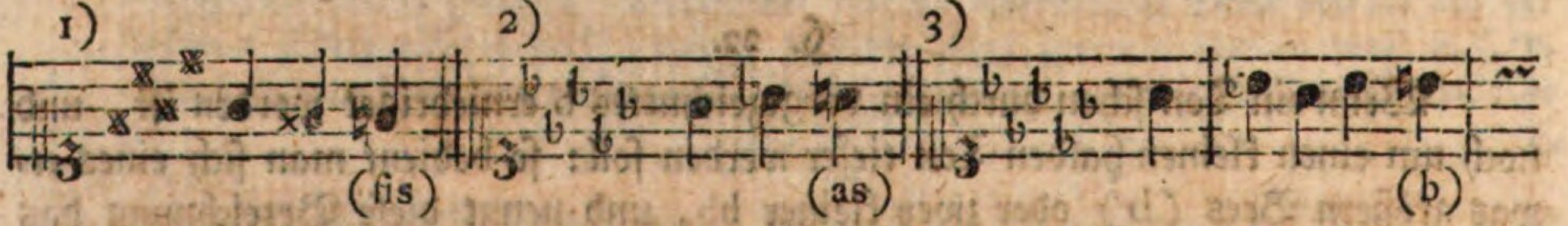
Das große ♭ kann, beſonders bey geſchriebenen Noten, Anlaß zu Fehlern geben, weil viele Abſchreiber den Unterſchied nicht wiſſen. Auch ſelbſt der Spieler überſieht leicht ein etwas größeres ♭ *); dieſes könnte daher eine andere Figur haben, z. B. dieſe: B. **) Noch deutlicher ſetzen Einige vor die Noten, welche doppelt erniedriget werden ſollen, zwey Bee (bb); ob ſich gleich, genau genommen, auch wider dieſe Schreibart manches einwenden läßt. (S. die Note zu §. 21.) Uebrigens iſt die Benennung des einfachen und doppelten Bees richtiger, als jene bey den Kreuzen.

§. 23.

Soll ein ſolches × oder großes ♭ wieder aufgehoben werden, (und das ✕ oder b fortgelten,) ſo wird es wohl am deutlichſten ſo angezeigt: ♮✕, oder nach einem bb: ♮b, z. B.



Man findet zwar auch dieſe Schreibart:



in manchen Lehrbüchern: allein ſie iſt etwas unbeſtimmt und verführeriſch; denn wenigſtens die Ungeübtern würden glauben, das ♮ mache beyde Kreuze oder Bee ungültig, da doch nur Eins dadurch aufgehoben werden kann und ſoll. Daher möchte

*) Zumal da man ſeit einiger Zeit in manchen Druckereyen, aus einer vermeinten Verbeſſerung, ſchon etwas größere und kleinere Bee (die aber beyde nur eine einfache Erniedrigung bezeichnen) eingeführt hat.

**) Mattheſon ſchlägt in der großen Organ. Probe das griechiſche β vor.

möchte wohl Mancher bey 1) *f* anſtatt *fis*, bey 2) für *as*, *a*, und beſonders bey 3) *h* ſtatt *b* greifen. *)

Sollten wirklich zwey Kreuze oder Bee zugleich aufgehoben werden, ſo hätte man dazu auch zwey Quadrate (♮♮) nöthig. Dieſer Fall kann ſich aber in einem regelmäßig geſetzten Tonſtücke nicht ereignen.

Zweyter Abſchnitt.

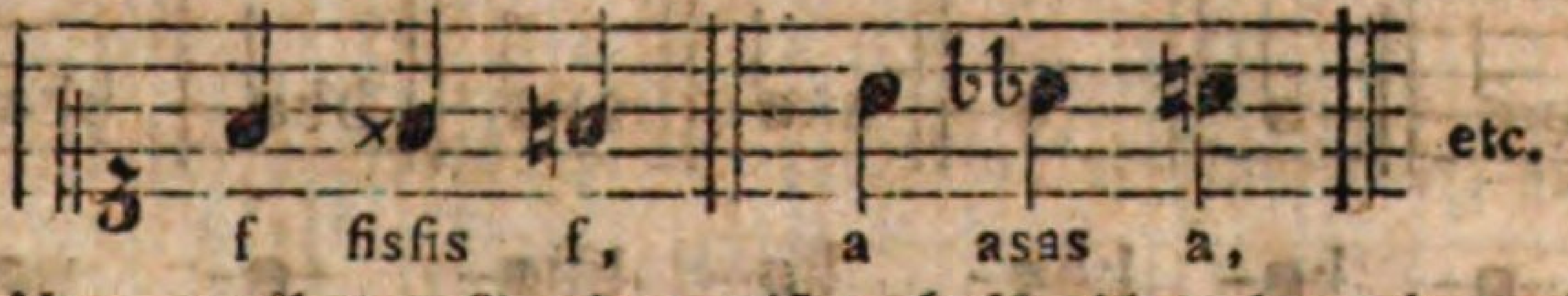
Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.

§. 24.

Jeder (höhere) Ton, welcher mit einem tiefern verglichen wird, oder, wie Sulzer ſchreibt: „das Verhältniß zweyer Töne in Abſicht auf ihre Höhe“ **) heißt ein **Intervall**, weil beyde Töne in einer gewiſſen Weite von einander entfernt ſind. Da nun die Entfernung (der Abſtand) der Töne verſchieden iſt, ſo entſtehen auch mancherley Intervalle, die ihre Hauptbenennung, **Sekunden**, **Terzen** ꝛc. von der zweyten, dritten ꝛc. Stufe erhalten.

Man zählt nämlich die Intervalle aufwärts d. h. von dem angenommenen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt ein Intervall, welches z. B. auf der vierten Stufe ſteht — die erſte und letzte mit gerechnet — eine Quarte, wie *d* und *g*, oder wie *e* und *a* ꝛc. Ob dieſe beyden Töne unabhängig ſind, wie *g* und *c*, oder Verſetzungszeichen haben, wie *f* und *b*, oder *gis* und *cis* ꝛc. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewiſſe Beywörter wird das Verhältniß der Intervalle genauer beſtimmt, wie weiter unten gezeigt werden ſoll.

*) Wie denn auch Merbach in ſeiner Klavierſchule für Kinder S. 13. §. 14. ſchreibt: „Das „Quadrat hebt alle Vorzeichnung wieder auf, und die Note, vor der es ſteht, erhält ihren „erſten Namen und Platz wieder. Z. E.

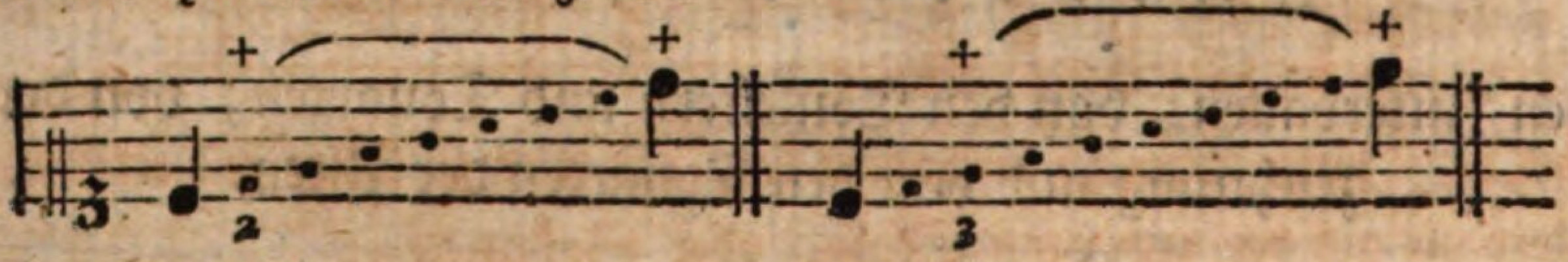


Außer dem ſchon erwähnten Irrthume iſt noch überdies ohne ein vorhergegangenes fis kein fisfis möglich.

**) Noch Andere ſagen: „Der Raum oder die Entfernung von einem Tone zum andern;“ desgleichen: „Die Beſtimmung eines Tones nach ſeinem Abſtande von ſeinem Grundtone“ u. dgl. m. Auch überſetzen Einige das Wort Intervall durch Ton- oder Stimmweite.

§. 25.

Einige Intervalle pflegt man einfache, andere zuſammengeſetzte zu nennen. Einfach heißen die, welche nicht weiter als eine reine Oktave von einander entfernt ſind, oder welche, nach der Kunſtſprache, den Umfang (Sprengel) der reinen Oktave ($\bar{c}$ — $\bar{\bar{c}}$ ꝛc.) nicht überſchreiten; die übrigen werden zuſammengeſetzte oder verdoppelte genannt, weil ſie aus den einfachen Intervallen, und überdies noch aus der hinzugefügten Oktave entſtehen, wie die None aus der Sekunde und ihrer Oktave ꝛc. z. B.



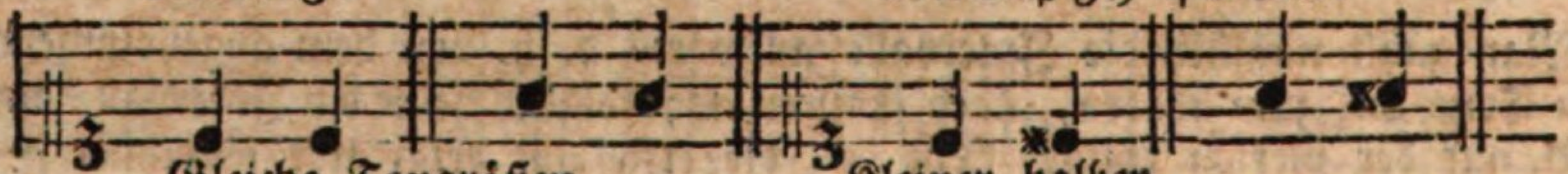
§. 26.

Die brauchbarſten *) Intervalle mit ihren Unterarten ſind:

1) ſolche, deren beyde Töne auf Einer Stufe ſtehen, oder **Primen**:

a) reine Primen, oder Einklänge:

b) große (vergrößerte, oder übermäßige) Primen:

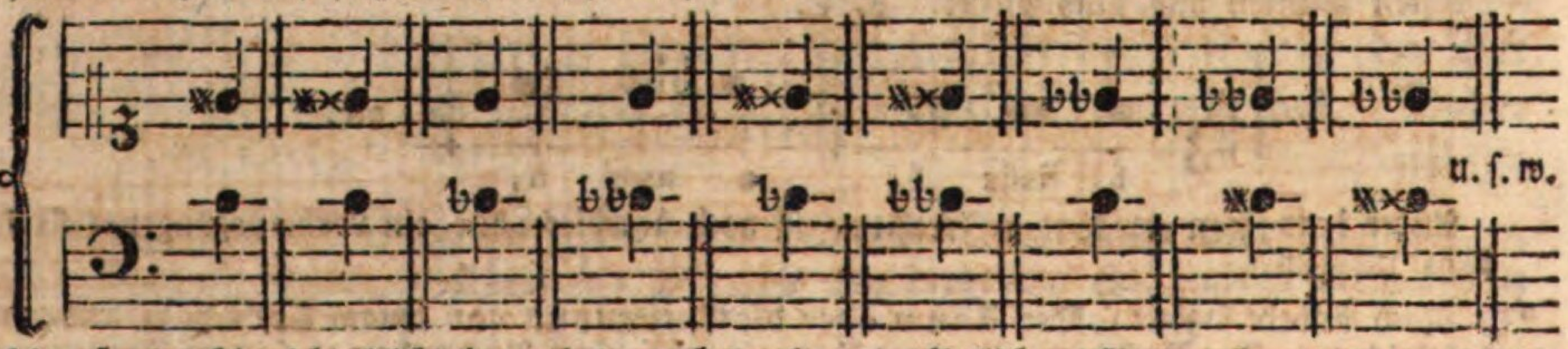


Gleiche Tongrößen. Kleiner halber Ton.

Anm. Der Einklang iſt eigentlich kein Intervall, denn zwiſchen $\bar{c}$ und $\bar{c}$ ꝛc. läßt ſich kein Raum denken; jedoch wird dieſe reine Prime gewöhnlich mit zu den Intervallen gerechnet.

Ein=

*) Auf dem Notenplane laſſen ſich noch viele Intervalle vorſtellen — wie man denn auch weitläufige Tabellen davon hat — ſie kommen aber in der Ausübung nicht vor. So wären z. B. für die Augen noch folgende zum Theil ſehr ſonderbare Terzen möglich:



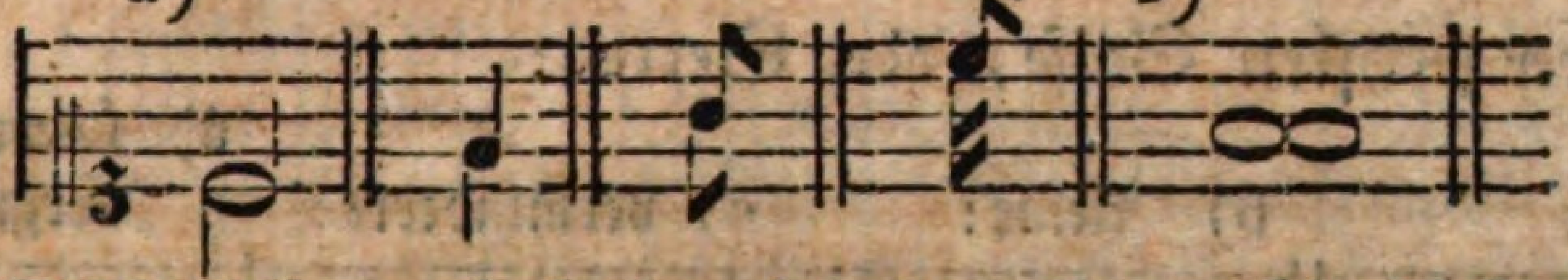
u. ſ. w.

die aber wohl nicht leicht jemanden nach mehreren ähnlichen Intervallen lüſtern machen werden.

Einklang ſagt man weil c̄ und c̄, auf zwey Inſtrumenten hervor gebracht, in Rückſicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch wollen einige Tonlehrer die Benennung Einklang nicht gelten laſſen.

Eine Note, welche aus gewiſſen Gründen den Einklang oder das Zuſammenkommen zweyer Stimmen auf Einer Tongröße anzeigen ſoll, wird durch zwey Striche, wovon einer auf = der andere abwärts ſteht, kenntlich gemacht a). Bey ganzen Taktnoten ſetzt man deren zwey dicht neben einander b).

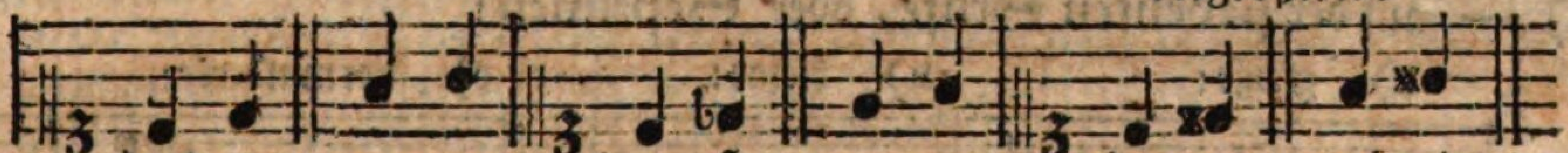
a) b)



Was der Spieler dabey zu beobachten hat, das wird zu ſeiner Zeit erkläret werden.

2) Intervalle auf der zweyten Stufe, oder Sekunden:

a) große Sekunden: b) kleine: c) übermäßige oder vergrößerte:

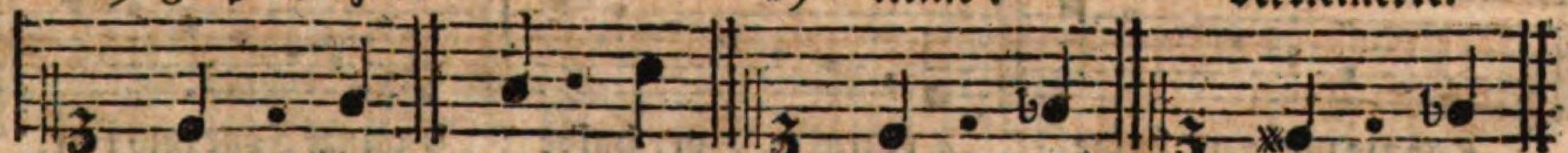


ein ganzer Ton. — ein großer halber Ton. — ein ganzer und ein kleiner halber Ton.

Anmer. Diejenigen Intervalle, welche mehr als zwey Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen darunter gerechnet.

3) — auf der dritten Stufe, oder Terzen:

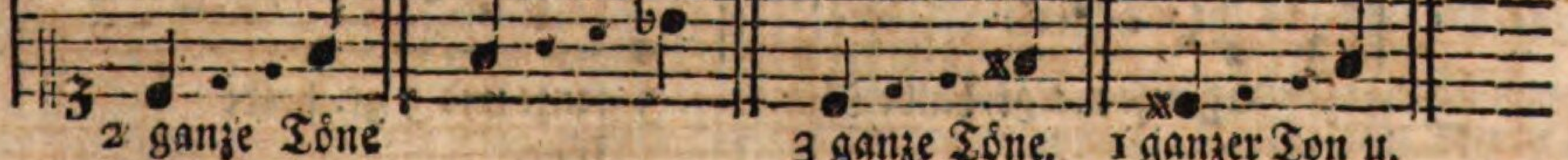
a) große Terzen: b) kleine: c) verminderte od. verkleinerte.



2 ganze Töne. — 1 ganzer und ein großer halber Ton. — 2 große halbe Töne.

4) — auf der vierten Stufe, oder Quarten:

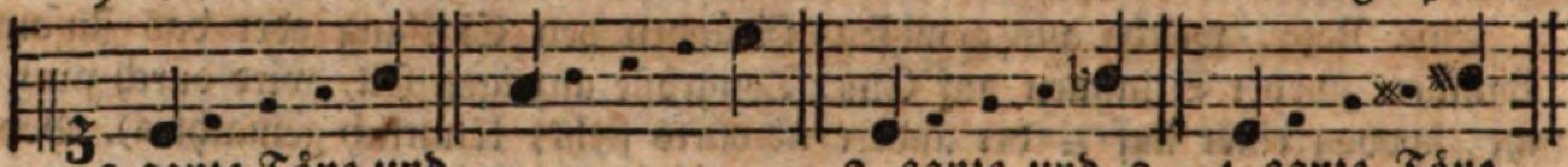
a) reine oder vollkommene: b) übermäßige od. vergrößerte: c) verminderte:



2 ganze Töne und 1 großer halber Ton. — 3 ganze Töne. — 1 ganzer Ton u. 2 große halbe Töne.

5) Intervalle auf der fünften Stufe, oder Quinten:

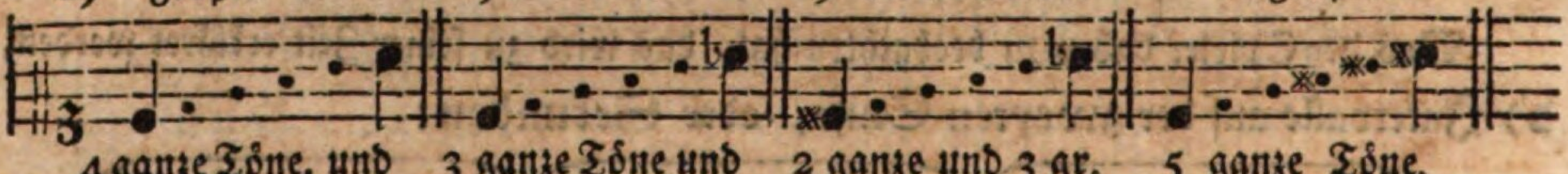
a) reine oder vollkommene: — b) falſche, unvollk. od. verminderte: — c) übermäßige od. vergrößerte:



a) 3 ganze Töne und 1 groß. halb. Ton. — b) 2 ganze und 2 große halbe Töne. — c) 4 ganze Töne.

6) — auf der ſechſten Stufe, oder Sexten:

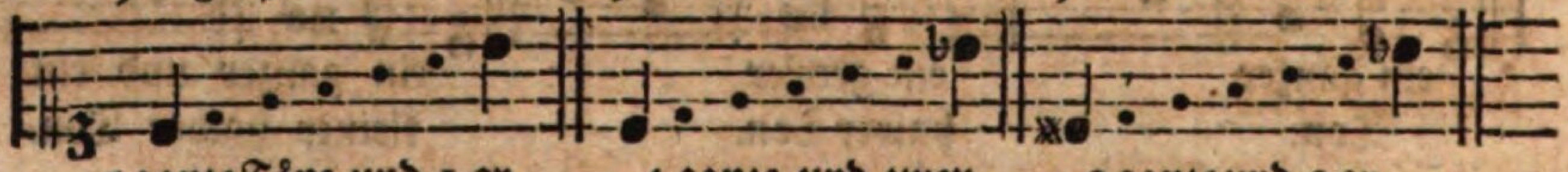
a) große: — b) kleine: — c) verminderte: — d) übermäßige od. vergrößerte.



a) 4 ganze Töne, und 1 gr. halber Ton. — b) 3 ganze Töne und 2 gr. halbe Töne. — c) 2 ganze und 3 gr. halbe Töne. — d) 5 ganze Töne.

7) — auf der ſiebenten Stufe, oder Septimen:

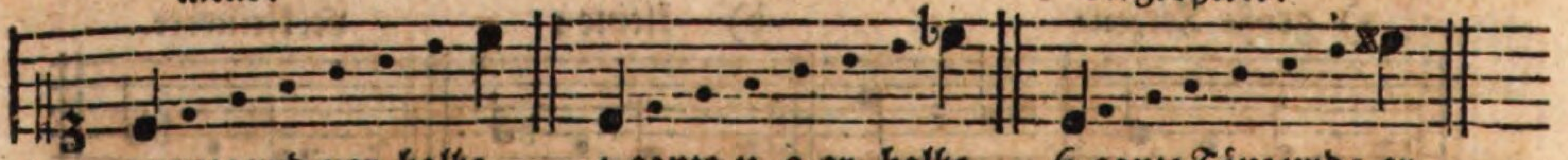
a) große: — b) kleine: — c) verminderte:



a) 5 ganze Töne und 1 gr. halber Ton. — b) 4 ganze und zwey gr. halbe Töne. — c) 3 ganze und 3 gr. halbe Töne.

8) — auf der achten Stufe, oder Oktaven:

a) reine oder vollkommene: — b) verminderte: — c) übermäßige oder vergrößerte: *)

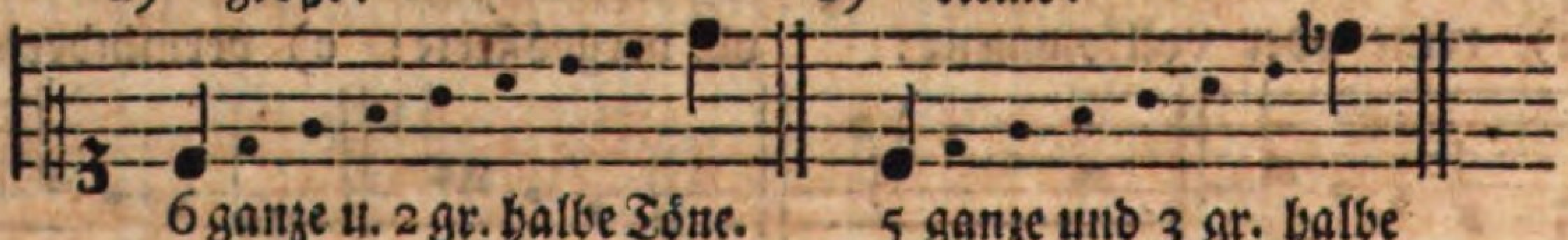


a) 5 ganze und 2 gr. halbe Töne. — b) 4 ganze u. 3 gr. halbe Töne. — c) 6 ganze Töne und 1 gr. halber Ton.

Zuſammengeſetzte oder doppelte Intervalle:

9) — auf der neunten Stufe, oder Nonen:

a) große: — b) kleine:



a) 6 ganze u. 2 gr. halbe Töne. — b) 5 ganze und 3 gr. halbe Töne.

*) Die übermäßige Oktave gehört, nach der im vorigen §. enthaltenen Erklärung, ſchon mit zu den zuſammengeſetzten Intervallen, denn ſie überſchreitet den Sprengel der reinen Oktave.

Die Intervalle auf der zehnten Stufe werden **Decimen**, die auf der eilften **Undecimen** ꝛc. genannt. Ob ſie etwas anders, als um eine Oktave erhöhte Terzen und Quarten ſind, mögen die Theoretiker entſcheiden. Der Klavierſpieler hat ſich dieſe Benennungen deswegen zu merken, weil ſie unter andern auch bey der Fingerſetzung vorkommen.

§. 27.

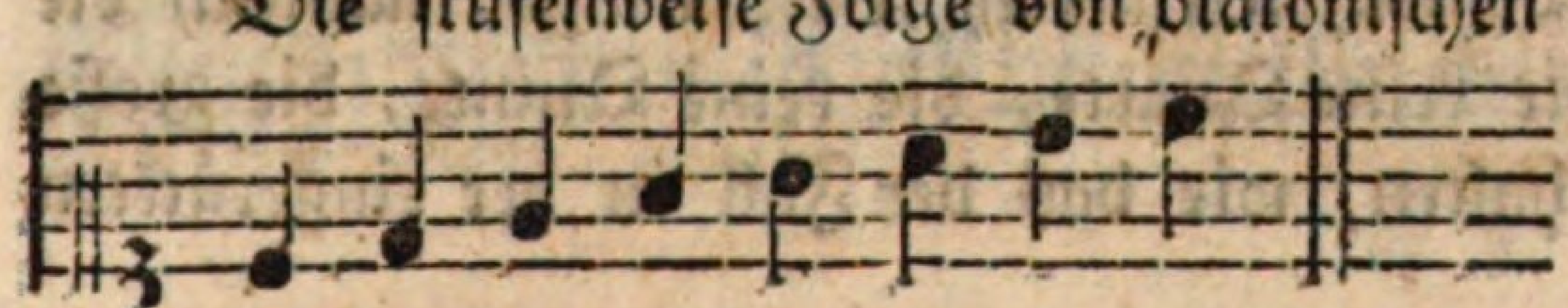
Einige der angezeigten Intervalle heißen **Konſonanzen**, nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher vorzüglich die reine Prime oder der eigentliche Einklang gehört,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte,*) 4) die große und kleine Terz, und 5) die große und kleine Sexte. Von dieſen ſämmtlichen Konſonanzen werden die bey 1) und 2), allenfalls auch noch die bey 3) **vollkommene**, die übrigen aber **unvollkommene** genannt. Alle andere Intervalle ſind in einem größern oder kleinern Grade Diſſonanzen; denn die kleine Septime z. B. (c—b) iſt bey weiten nicht ſo widrig, als die große (c—h) u. ſ. w.**)

Mehr braucht ein angehender Klavierſpieler, um gewiſſe hin und wieder vorkommende Ausdrücke zu verſtehen, von den Intervallen nicht zu wiſſen. Die nähere Beſtimmung des Begriffes von Kon- und Diſſonanzen gehört in die Lehre vom Generalbaſſe, und erfordert ſchon mehrere Einſichten, als man von einem Anfänger verlangen kann.

---

§. 28.

Die ſtufenweiſe Folge von 8 diatoniſchen Tönen:



wird eine **Tonleiter** genannt, weil man

*) Ob die reine Quarte eine Kon- oder Diſſonanz ſey, darüber haben ſich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Dieſe Quarte wird zwar oft, aus Gründen die ich hier nicht aus einander ſetzen kann, in der Ausübung wie eine Diſſonanz behandelt; an und für ſich aber iſt ſie wohl unſtreitig eine Konſonanz, wie unter andern L. Euler, Sulzer, Kirnberger ꝛc. ſehr deutlich gezeigt und mathematiſch bewieſen haben. Wenn ſie aber in manchen Fällen aufgelöſt ꝛc. ſeyn will, ſo folgt hieraus noch nicht, daß ſie eine Diſſonanz iſt. Denn ſelbſt die reine Oktave (bey $\begin{smallmatrix}8 & 7\\ 4 & \\ 2 & \end{smallmatrix}$) die reine Quinte (bey $\begin{smallmatrix}6\\ 5\end{smallmatrix}$) die große und kleine Terz (bey $\begin{smallmatrix}4\\ 3\end{smallmatrix}$) die große und kleine Sexte (bey $\begin{smallmatrix} & 7\\ 6 & 5\end{smallmatrix}$) u. ſ. w. werden wie Diſſonanzen behandelt, und doch erkennt ſie jeder ohne Widerſpruch für konſonirende Intervalle. — Wäre die Sache für den Anfänger von Wichtigkeit, ſo würde ich mich ausführlicher darüber erklären.

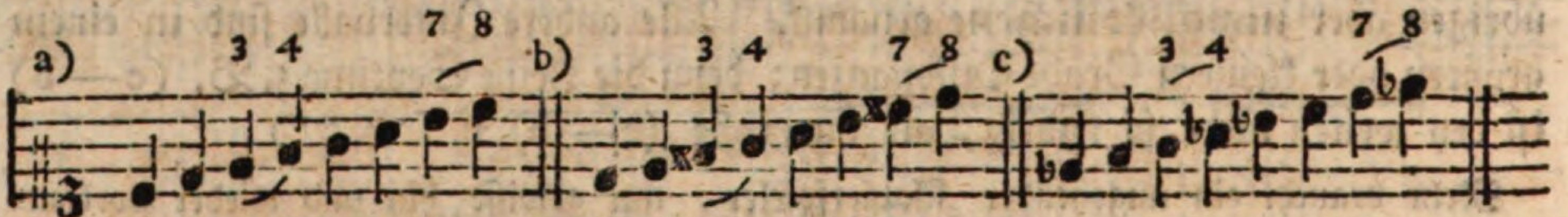
**) Da das Konſoniren ꝛc. nichts Abſolutes iſt, ſo läßt ſich überhaupt nicht genau beſtimmen, wo das Konſoniren zweyer Töne aufhöre und das Diſſoniren anfange. S. Sulzers Theorie ꝛc. Diſſonanz.

man durch dieſe Fortſchreitung auf dem Notenplane gleichſam wie auf einer Leiter auf- und abſteigt. Da die obige Tonleiter von c bis c die erſte geweſen iſt, nach welcher man in unſrer gegenwätigen Muſik verſchiedene andere gebildet hat, ſo wird ſie gewöhnlich die Haupt- oder Stammleiter (primitive) genannt.

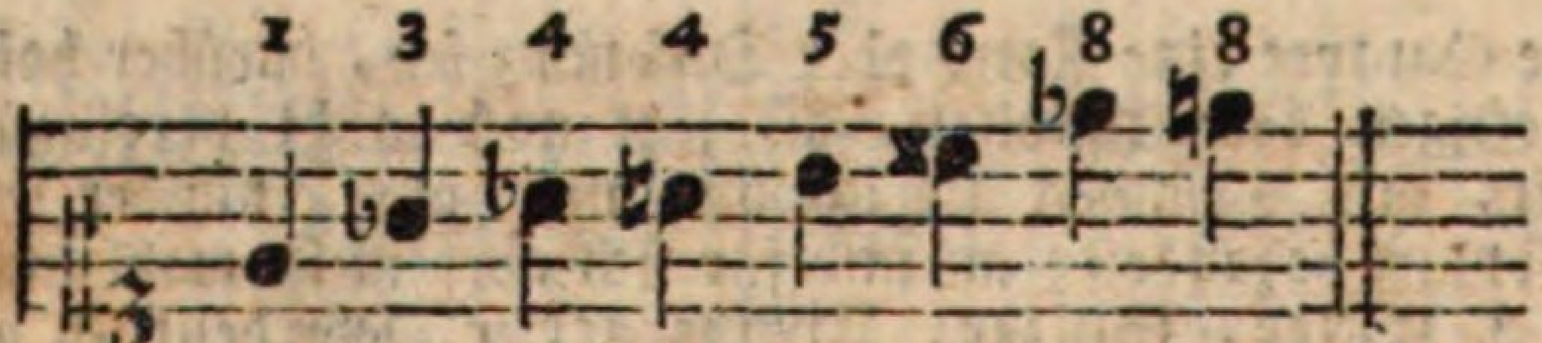
Ganz von einander verſchiedene Tonleitern giebt es überhaupt drey, nämlich 1) die diatoniſche, 2) die chromatiſche, und 3) die enharmoniſche.

§. 29.

Diatoniſch heißt die Tonleiter, wenn ſie vom Haupttone bis zur Oktave aus fünf ganzen und zwey großen halben Tönen beſteht, z. B.



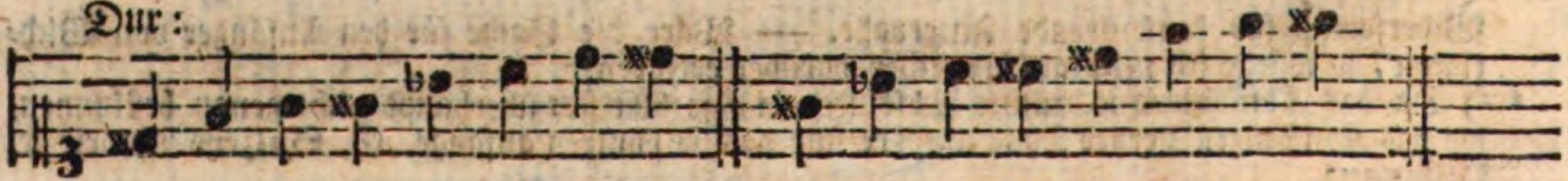
Natürlich nennt man dieſe Tonleiter, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig ſind, wie bey a); verſetzt heißt ſie, wenn einige Töne durch ein x oder b beſtimmt werden müſſen, wie bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerſt angezeigten Muſter, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die ſiebente) Stufe fallen, oder mit andern Worten: damit alle verſetzte Tonleitern einerley Verhältniſſe, nämlich die große Sekunde, die große Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die große Sexte und die große Septime erhalten, wie das der Fall in der eingerückten Stammleiter iſt.

Dieſe Fortſchreitung: 

wäre keine Tonleiter *), denn ſie enthält zwey verſchiedene Quarten und eben ſo viele Oktaven,

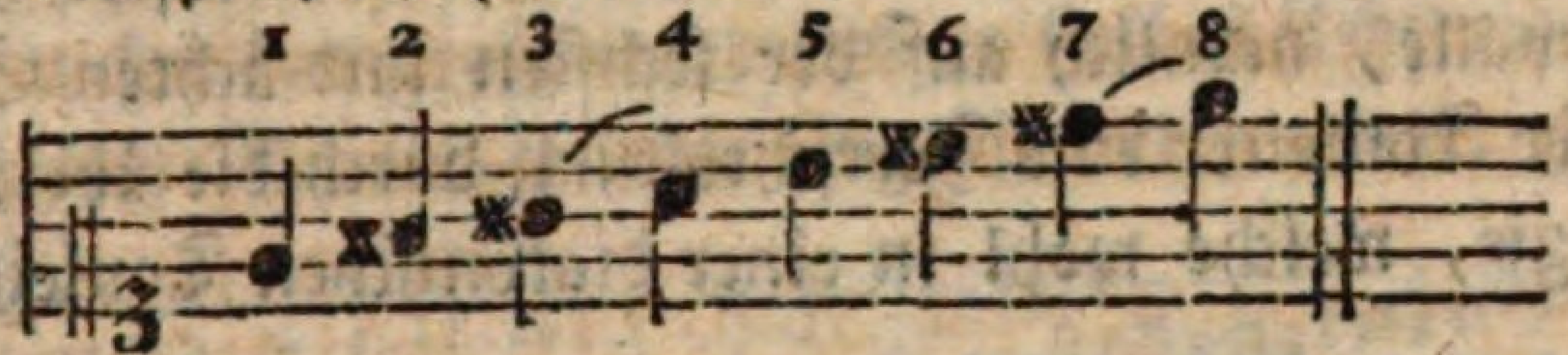
*) Und doch ſchreibt J. J. Klein in ſeinem Verſuch eines Lehrbuchs der praktiſchen Muſik ꝛc: 1783. S. 48. f. unter andern die nachſtehenden Tonleitern mit Buchſtaben vor:

Dur:



Moll:

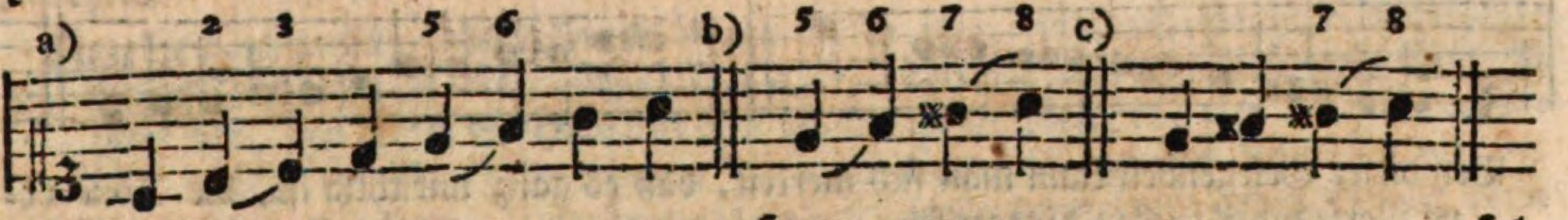
veit, wofür zwey andere Intervalle, die Sekunde und Septime, ganz fehlen. Eine Tonleiter von E müßte ſo heißen:

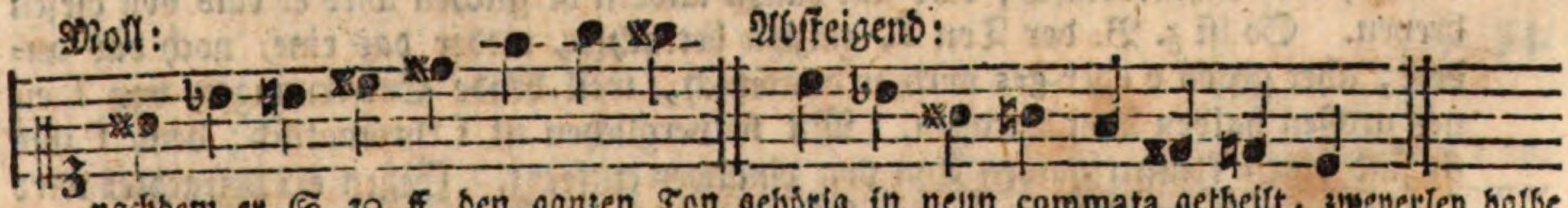


§. 30.

Die diatoniſche Tonleiter wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich **hart** (dur) und **weich** (moll) *). Von den **harten** Tonleitern, deren Muſter die von C dur iſt, habe ich in den vorhergehenden beyden Paragraphen das Nöthigſte geſagt.

Die **weiche** Haupt- oder Stammleiter (primitive) iſt die von A moll. Sie unterſcheidet ſich weſentlich durch die kleine Terz von jener (der harten Tonleiter); man wird daher bemerken, daß der erſte halbe Ton nicht auf die vierte, ſondern auf die dritte, gegen die zweyte, Stufe fällt. In Anſehung der Lage des zweyten halben Tones im Aufſteigen ſind die Tonlehrer verſchiedener Meynung, denn Einige wollen die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime haben c):





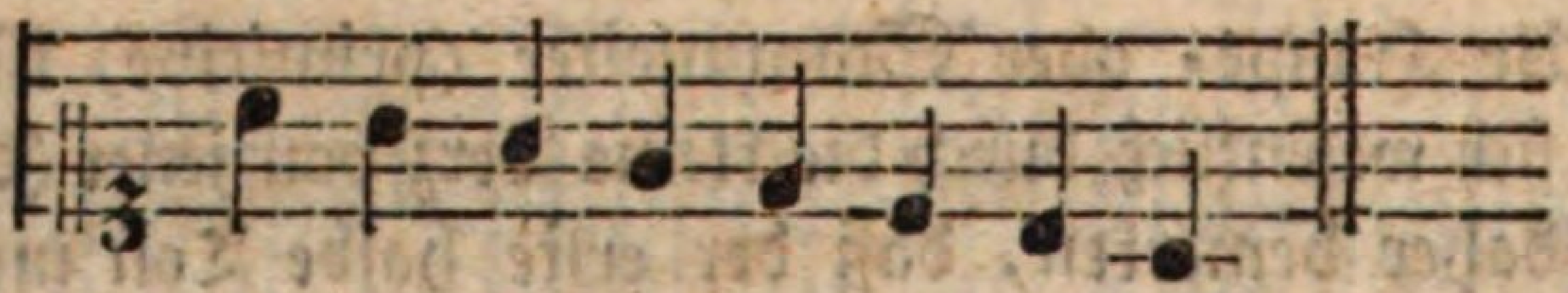
nachdem er S. 30. ff. den ganzen Ton gehörig in neun commata getheilt, zweyerley halbe Töne, große und kleine beſtimmt ꝛc. und S. 32. ausdrücklich geſagt hat: „Und glaube man „ja nicht, weil auf unſern Clavierinſtrumenten eine Octave nur zwölf verſchiedene Töne hält, „daß es mit dieſer enharmoniſchen Octave nur eine Grille ſey. Man wird ohne Kenntniß „derſelben ſowohl bey der Bezeichnung der Noten, als bey Beſtimmung der Intervallen, „vielfältige Fehler begehen.“ —

*) Folglich erhält man überhaupt vier und zwanzig Tonleitern, nämlich zwölf harte und eben ſo viele weiche, weil beyde Stammleitern, von C dur und A moll, eilfmal z. B. in Cis, D u. ſ. w. verſetzt werden können. Anſtatt der Worte hart und weich, womit ehedem ein ganz anderer Begriff verbunden war, wollen einige Tonlehrer lieber groß und klein gebraucht wiſſen, z. B. die große Tonleiter von C u. ſ. w.

folglich fiele bey a) der zweyte halbe Ton auf die ſechſte, und bey c) auf die achte Stufe; in dem Beyſpiele b) aber entſtänden, außer dem erſten halben Tone, noch zwey ſolche Intervalle, nämlich auf der ſechſten und achten Stufe. Dagegen befände ſich in dieſer Tonleiter eine Fortſchreitung durch die übermäßige Sekunde, nämlich von f in gis, welche wohl in einer diatoniſchen Tonleiter nicht vorkommen ſollte.

Weſſen Gründe überwiegend ſind, laſſe ich dahin geſtellet ſeyn. Am gewöhnlichſten iſt die Fortſchreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

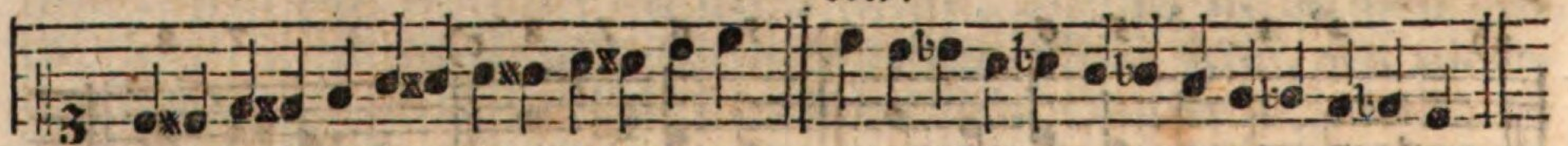
Im Abſteigen wird die weiche Tonleiter von Allen auf die nachſtehende Art angenommen:



§. 31.

Chromatiſch (diatoniſch-chromatiſch) wird die Tonleiter genannt, wenn ſie aus ſieben großen und fünf kleinen, folglich überhaupt aus zwölf, halben Tönen beſteht, wie hier:

oder:



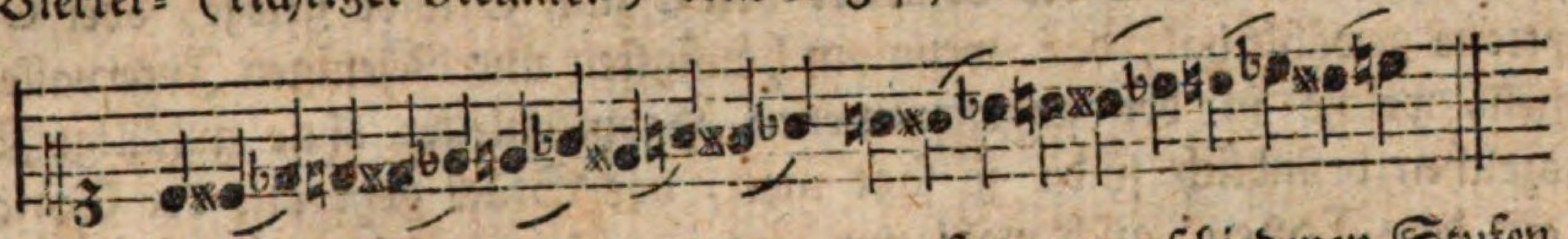
Bey dieſer Gelegenheit kann man ſich merken, daß es ganz unrichtig iſt, die Töne ohne Verſetzungszeichen diatoniſche, und die mit einem ✱ oder b chromatiſche Töne zu nennen; denn ein Ton, für ſich allein betrachtet, iſt weder diatoniſch, noch chromatiſch oder enharmoniſch; blos mit einem andern verglichen wird er eins von dieſen dreyen. So iſt z. B. der Ton f, einzeln betrachtet, weder das eine, noch das andere; aber gegen e oder ges wird er diatoniſch, weil beyde Entfernungen von f einen großen halben Ton betragen. Mit fis verglichen iſt f chromatiſch; denn f und fis ſind einen kleinen halben Ton von einander entfernt. Gegen eis betrachtet wird f enharmoniſch, weil dieſe beyden Töne nur um ein Komma von einander verſchieden ſind, oder doch ſeyn ſollten.

Eben ſo irrig iſt es, die Verſetzungszeichen ohne Einſchränkung chromatiſche Zeichen zu nennen; denn wenn z. B. in E dur vier Töne durch Kreuze, oder in Es dur drey Töne durch Bee angedeutet werden, ſo bleiben die erwähnten Tonleitern und weſentlichen Verſetzungszeichen doch diatoniſch, weil die Fortſchreitung durch lauter ganze und große halbe Töne geſchieht.

§. 32.

§. 32.

Enharmoniſch*) (diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſch) heißt die Tonleiter, wenn, außer den großen und kleinen halben Tönen, noch die ſogenannten Viertel- (richtiger Neuntel-) töne eingeſchaltet werden, z. B.



Die enharmoniſchen Töne werden zwar auf zwey verſchiedenen Stufen angedeutet, wie cis und des ꝛc. allein bekanntermaßen müſſen ſie auf dem Klaviere durch Eine Taſte angegeben werden. Ich habe ſie mit einem Bogen bemerkt, und deswegen fes und ces vor eis und his eingerückt, da man ſie ſonſt in dieſer Ordnung: e, eis, fes, f ꝛc. folgen läßt.

§. 33.

Von den erwähnten drey Tonleitern wird, nach der gegenwärtigen Einrichtung, blos die diatoniſche weſentlich gebraucht, oder in einem Tonſtücke zum Grunde gelegt; und nur zuweilen, bey Ausweichungen aus dem Haupttone in Nebentöne ꝛc. werden einzelne Intervalle aus einer der beyden andern Tonleitern entlehnt.

Einzelne chromatiſche**) Stellen trift man faſt in allen, und enharmoniſche in verſchiedenen Tonſtücken an***); aber außer einer enharmoniſchen Klavierſonate, wenn ich nicht irre, von C. P. E. Bach, in dem muſikaliſchen Vielerley, und einer enharmoniſchen Fuge von Stölzel, erinnere ich mich nicht, ein ganzes Tonſtück von der Art geſehen zu haben. Indeſſen mag es deren vielleicht mehrere geben ****); denn welcher Muſiker kennt alles, was nur ſeit 30 Jahren heraus gekommen iſt?

H 3 §. 34.

*) Sulzer will die faſt durchgängig angenommene chromatiſche und enharmoniſche Tonleiter nicht gelten laſſen, denn er ſchreibt in den Artikeln: Tonleiter, Syſtem, Chromatiſch und Enharmoniſch, daß die genannten beyden Tonleitern „im Grunde aus mehrern „diatoniſchen Tonleitern zuſammengeſchoben, und übrigens an und für ſich von gar keinem „Nutzen und Gebrauch in unſerer Muſik ſeyen.“

**) Beſonders bedient ſich E. W. Wolf in Weimar chromatiſcher Stellen in ſeinen Arbeiten für das Klavier oft mit vielem Glücke.

***) Zwey enharmoniſche Verwechſelungen findet man unter andern in Bachs zweyten Fortſetzung von ſechs Sonaten ꝛc. S. 29 und 30.

****) Ich ſchreibe hier von der neuern Muſik, folglich nicht von dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte der Griechen.

§. 34.

Das Wort **Tonart** (modus) bedeutet in der neuern Muſik beynahe eben das, was man ſonſt die diatoniſche Tonleiter nennt. Wenn nämlich der Komponiſt in einem Tonſtücke die Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Hauptone gewählt hat, d. i. wenn am häufigſten nur diejenigen Intervalle vorkommen, welche in der angenommenen Haupttonleiter ohne zufällige Verſetzungszeichen befindlich ſind: ſo ſagt man, das Stück geht aus der **Tonart** *c*, oder aus dem **Tone** *c*, auch wohl nur **aus** *c*. Da nun die natürliche diatoniſche Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, ſo entſtehen daraus auch **zwey Haupttonarten**, (**Tonarten**,) nämlich die **harte** oder **große**, (**dur**) und die **weiche** oder **kleine**, (**moll**,) wovon C dur und A moll, wie bey den Tonleitern erinnert wurde, die **Muſter** oder **Haupttonarten** (**primitive**) ſind.

Anm. 1. Man ſpricht zwar gewöhnlich von vier und zwanzig **Tonarten**, allein ſie ſind *) blos in Anſehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihren innern Verhältniſſen nach, verſchieden. So iſt z. B. D dur nur die um Einen Ton, und F dur die um drey Stufen höher verſetzte Durtonart u. ſ. w. Eben ſo verhält ſichs in den Molltönen; folglich bleiben im Grunde nur zwey **Haupttonarten**, die übrigen ſollte man alſo, in ſofern ſie mit dieſen verglichen werden, **Nebentonarten** oder **verſetzte Tonleitern** nennen. Aber nur ſelten wird in dieſer Rückſicht beſtimmt geſprochen.

Anm. 2. Ich beſorge, daß mancher Lernende nicht weiß, was man eigentlich damit meynt, wenn es heißt, dieſe Sonate oder jene Arie geht z. B. aus G dur. Höchſtens denkt er ſich etwa dabey, der Komponiſt hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geſchloſſen. Etwas Wahres iſt allerdings dabey, aber zu einem völlig deutlichen Begriffe iſt dieſes Etwas nicht hinreichend. Man ſage daher dem Scholaren, daß es, außer dem angenommenen Hauptone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne **) giebt, in welche der Tonſetzer, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, ausweichen kann. Geſetzt nun ein Tonſtück aus G dur beſtände überhaupt aus hundert Takten, ſo müßte der Komponiſt verhältnißmäßig am längſten, folglich ungefähr 30 bis 40 Takte hindurch, beſonders anfangs und gegen das Ende, im Hauptone G geblieben ſeyn; folglich wären für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne nur noch 60 bis 70 Takte übrig, wovon alsdann die Quinte, als die ſo genannte Dominante, (die nächſt dem Hauptone gleichſam herrſchet) den größern Theil,

*) Die faſt durchgängig eingeführte **gleichſchwebende Temperatur** vorausgeſetzt.

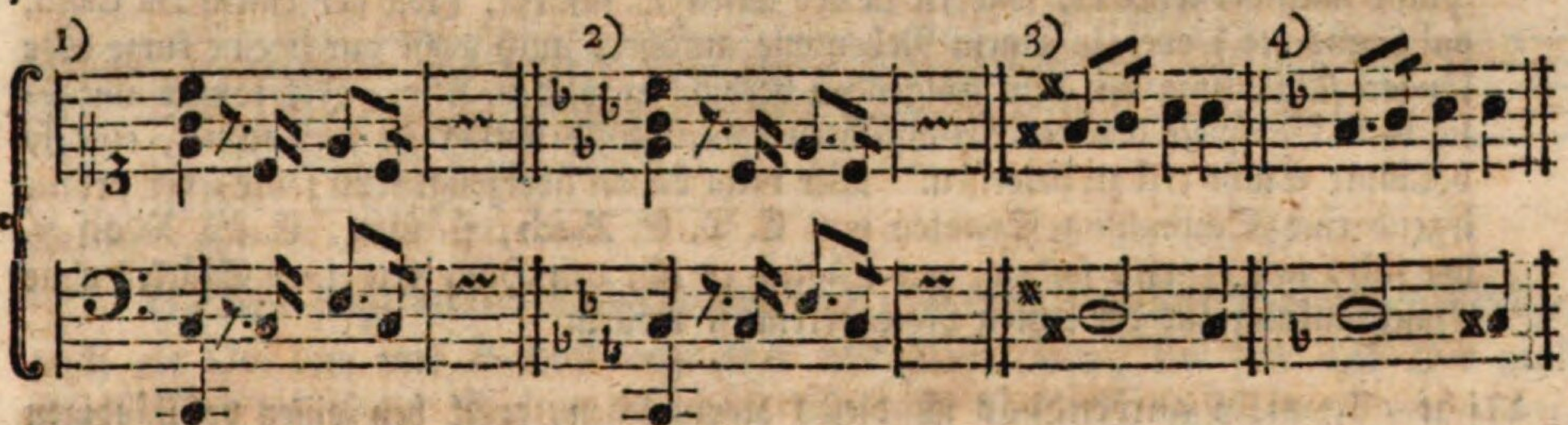
**) Daß der Komponiſt in längern Tonſtücken, oder aus gewiſſen Urſachen, anſtatt der harten Tonart die weiche auf eine Zeitlang annehmen, und von dieſer wieder in andre verwandte Töne ausweichen könne ꝛc. braucht der Anfänger, zur Erlangung des Begriffes vom Hauptone, nicht zu wiſſen. Auch daran iſt nicht viel gelegen, wenn der Schüler jezt noch nicht weiß, daß in den mehreſten Recitaven und in einigen Fantaſien gar kein Hauptton feſtgeſetzt iſt; denn dieſe Gattungen von Tonſtücken machen hierin, ſo wie in mancher andern Rückſicht, eine Ausnahme von der Regel.

Theil, alſo ungefähr 25 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte ſich der Komponiſt etwa 8 bis 12 Takte verweilen. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Haupttone verſteht.

§. 35.

Die harte und weiche Tonart wird unter andern hauptſächlich aus der Terz erkannt, welche im erſten Falle groß, im zweyten aber klein iſt.

Um dies zu verſtehen ſtelle man ſich vor, vier verſchiedene Tonſtücke fiengen ſo an:



In den erſten beyden Beyſpielen iſt C der Hauptton; da nun bey 1) die Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein iſt: ſo liegt im erſten Falle die harte, im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde, oder wie man ſich gewöhnlicher ausdruckt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll. In dem Beyſpiele 3) zeigt die große Terz (fis) D dur an, ſo wie die kleine Terz (f) bey 4) D moll kenntlich macht.

---

§. 36.

Aus dem, was oben von den verſetzten Tonleitern geſagt wurde, läßt ſich leicht einſehen, daß bey jedem Dur- und Molltone, nur C dur *) und A moll ausgenommen, gewiſſe Verſetzungszeichen nöthig ſind, die man zu Anfange **) eines

*) Abgekürzt ſchreiben Einige anſtatt dur: ✻, und für moll: ♭, z. B. C dur: C✻. A moll: A♭ u. ſ. w. Daß dieſe Abkürzung, die man wohl von einem ehedem angenommenen Grundſatze beybehalten haben mag, gegenwärtig nicht mehr paſſend iſt, beweiſen dieſe Beyſpiele: Es✻, H♭, B✻ etc. beſſer ſchreibt man dafür: Es dur, H moll, B dur u. ſ. w.

**) „Könnte man aber nicht die zu jeder Tonart erforderlichen Verſetzungszeichen jedesmal im Stücke ſelbſt unmittelbar vor die Noten ſetzen, und auf dieſe Art die ſo genannte Vorzeichnung zu Anfange eines Tonſtückes ganz entbehren?" Ja freylich könnte man dies: — aber den Schüler, welcher dieſe Frage vorbringt, laſſe man nur etwa ein Tonſtück aus E oder Es dur

eines Tonſtückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zuſammen die Vorzeichnung nennt. Aus dieſer Vorzeichnung und der letzten Baßnote läßt ſich der Hauptton eines Stückes am ſicherſten beſtimmen; denn auf die Harmonie, Modulation u. dgl. kann man den Anfänger nicht verweiſen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag neben bey als ein bloßes Hülfsmittel, welches aber ſehr trüglich und nicht allgemein anwendbar iſt, gut ſeyn; nur mache man es nicht zum einzigen Kennzeichen.

Trüglich iſt es, weil manches einzelne Tonſtück nicht mit dem Takte, welcher ſeinem Platze nach der letzte iſt, ſondern in der Mitte ꝛc. ſchließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder in einem Nebentone aufhört, auch wohl durch eine kurze oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. ſ. w. Ich könnte unzählig viele Beyſpiele von der Art anführen, wenn mirs nöthig zu ſeyn ſchien, eine ſo bekannte Sache erſt zu beweiſen. Wer nicht davon überzeugt ſeyn ſollte, der nehme irgend eine Sammlung Sonaten von C. P. E. Bach, Häßler, E. W. Wolf ꝛc. vor ſich, und er wird finden, wie trüglich es iſt, den Hauptton eines Stückes ohne Einſchränkung aus der letzten Note erkennen wollen.

Nicht allgemein anwendbar iſt dieſes Kennzeichen, weil bey einer vollſtändigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonſtückes den Hauptton haben können. Wie ſoll nun der, welcher die zweyte Violine, die Viole, die zweyte Flöte, Hoboe ꝛc. ſpielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor ſingt, aus ſeiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey dem Klavierſpielen müßte man die letzte Baßnote dazu feſtſetzen, und doch würden ſich, wie ich ſchon erinnert habe, manche Ausnahmen dabey finden. Ueberdies ließe ſich durch die letzte Baßnote allein doch nur der Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) beſtimmen; folglich muß hierin doch immer wieder die Vorzeichnung entſcheiden; ob ich ſie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Kennzeichen anzunehmen verlange.

§. 37.

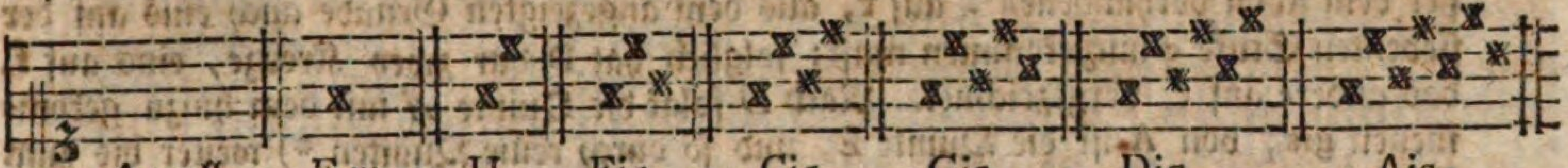
Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltöne iſt folgende:

(mit

dur ohne Vorzeichnung abſchreiben, und die erforderlichen Verſetzungszeichen jedesmal vor die Noten ſetzen; — ganz gewiß wird er einſehen, daß es dem Auge beſchwerlich werden müßte, wenn man, anſtatt der drey oder vier vorgezeichneten Verſetzungszeichen, deren auf jeder Zeile ungleich mehrere zu überſehen hätte. — Blos alſo zur Erleichterung für den Spieler bedient man ſich dieſer Vorzeichnung, und nur wenige Komponiſten machen hiervon einige unbeträchtliche Ausnahmen, die bald angezeigt werden ſollen.

(mit Kreuzen:)

1) C dur. 2) G d. 3) D. 4) A. 5) E. 6) H. 7) Fis. 8) Cis.

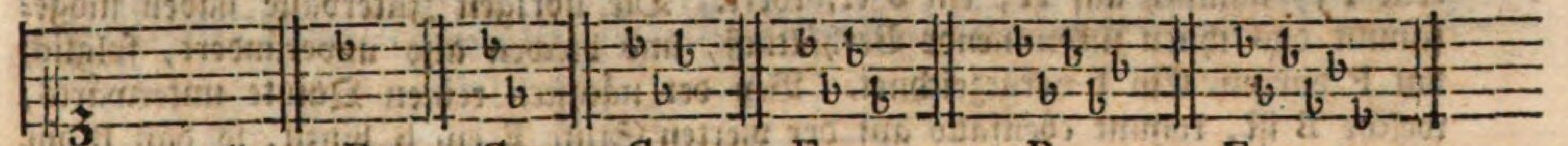


A moll. E m. H. Fis. Cis. Gis. Dis. Ais.

Leitton:*) gis. dis. ais. eis. his. fisfis. ciscis. gisgis.

(mit Been:)

1) C dur. 2) F d. 3) B. 4) Es. 5) As. 6) Des. 7) Ges. **)



A moll. D m. G. C. F. B. Es.

Leitton: gis. cis. fis. h. e. a. d.

Hieraus ſieht man, daß Cis dur und Ais moll, anſtatt der ſieben Kreuze, auch als Des dur und B moll bequemer mit fünf Been, Fis dur und Dis moll aber, ſtatt der ſechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit ſechs Been vorgezeichnet werden können. In den beyden Molltönen, woraus aber nur wenige Tonſtücke gehen, pflegt man ſich auch gewöhnlich dieſer bequemern Vorzeichnung mit Been zu bedienen.

Es hat wenig Nutzen, wenn man den Anfänger die Vorzeichnung eines jeden Tones auswendig lernen läßt! denn wie viele Zeit geht darüber hin, und wie bald vergißt der Schüler wieder, was er mit vieler Mühe blos ſeinem Gedächtniß anvertraute. Beſſer iſt es, wenn man ihm die §. 29. erwähnten Gründe, warum dieſer Ton ein x oder b, der Andere aber mehrere Verſetzungszeichen erhalten muß, vorher genau bekannt macht. Denn außer, daß beym Behalten ſehr viel darauf ankommt, wie deutlich und beſtimmt etwas gefaßt wird, ſo giebt auch dieſe Methode abermals eine gute Gelegenheit zum Selbſtdenken.

Man laſſe den Lernenden nach der Tonleiter von *C* die in der Quinte *G* bilden, ſo wird er begreifen, daß blos auf der ſiebenten Stufe f, um die große Septime oder den ſo genannten Leitton zu erhalten, ein x nothwendig wird, welches alſo die ganze Vorzeichnung von G dur ausmacht; denn a iſt ohne Verſetzungszeichen die erforder-

liche

*) Was das Wort Leitton zu bedeuten hat, wird weiter unten erklärt werden.

**) Es iſt unrichtig, die Töne, welche Kreuze vorgezeichnet haben, Dur- und die mit Been Molltöne zu nennen; denn außer daß C dur und A moll weder zu dem einen noch zum andern Geſchlechte gehörten, wird dieſe irrige Meinung ſchon dadurch widerlegt, weil einerley Vorzeichnung allemal einen Dur- und Mollton zugleich bezeichnet.

liche große Sekunde von dem angenommenen Hapttone G, h die große Terz, c die reine Quarte u. ſ. w. Nun nehme man die Quinte von *G*, nämlich *D*, wobey, außer dem ſchon vorhandenen ✕ auf f, aus dem angezeigten Grunde auch eins auf der ſiebenten Stufe c hinzukommen muß; folglich hat D dur zwey Kreuze, eins auf f, das andere auf c, vorgezeichnet. Nach *D* folgt die Quinte *A* mit dem hinzu gekommenen gis; von A iſt die Quinte E, und ſo durch reine Quinten *) weiter bis zum Cis.

Jetzt laſſe man wieder von C anfangen, und nun die Quinten unterwärts, nämlich zuerſt *F*, nehmen. Hiervon iſt g ohne Verſetzungszeichen die erforderliche große Sekunde, a die große Terz, nur h wäre die übermäßige Quarte. Um nun dafür die reine zu erhalten wird auf dieſer vierten Stufe, (vom angenommenen Hapttone F,) nämlich auf H, ein b erfordert. Die übrigen Intervalle haben insgeſammt das ihnen zukommende Verhältniß, und bleiben alſo unverändert, folglich hat F dur nur Ein b vorgezeichnet. Bey der nächſten reinen Quinte unterwärts, welche B iſt, kommt ebenfalls auf der vierten Stufe E ein b hinzu, ſo daß B dur zwey Bee, eins auf H, das andere auf E, vorgezeichnet hat. Nach B folgt Es mit b, es und as u. ſ. w. Bey Des und Ges dur ꝛc. wird man es beſtätigt finden, daß dieſe Töne, nach der oben gemachten Bemerkung, ſowohl Kreuze als Bee vorgezeichnet haben können.

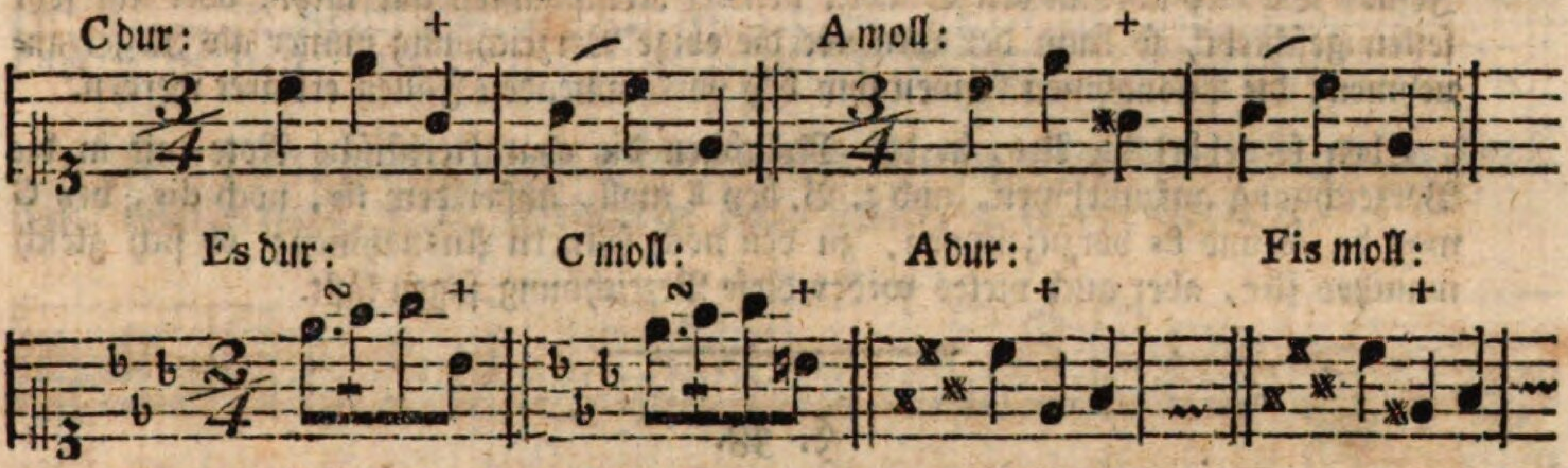
Die Vorzeichnung der Molltöne hat der Schüler zugleich mit gefunden; denn von jedem Durtone, er werde durch Kreuze oder Bee beſtimmt, hat der in der Tonleiter enthaltene ſechſte Ton (oder der dritte abwärts) z. B. von G dur E moll ꝛc. eben die Vorzeichnung. Dieſer Aehnlichkeit wegen pflegt man auch zwey ſolche Tonarten verwandte oder Paralleltonarten zu nennen

Nun iſt alſo nur noch zu unterſuchen, ob ein Tonſtück z. B. aus C dur oder A moll gehe; und hierin entſcheidet, außer der letzten Baßnote, ſehr wenig zweifelhafte Fälle ausgenommen, vorzüglich der oben in dem Schema jedem Molltone beygefügte Leitton. **) In der Durtonart iſt er weſentlich, oder in der Vorzeichnung mit enthal-

*) „Warum aber nach lauter reinen Quinten? „Weil dies die leichteſte Methode und zugleich die natürlichſte Folge oder Verwandtſchaft der Töne (Tonleitern) iſt. Um den Grund dieſer Verwandtſchaft einzuſehen, darf man nur die Tonleitern mehrerer Töne mit einander vergleichen, und man wird finden, daß, außer der ſo genannten Paralleltonart, die Tonleiter der (Ober- und Unter-) Quinte mit dem jedesmal angenommenen Hapttone, in Anſehung der Vorzeichnung, am meiſten überein kommt, oder, wie man in der Kunſtſprache ſagt, im erſten **Grade verwandt** iſt. C dur z. B hat nichts, die Oberquinte G dur aber nur Ein ✕ vorgezeichnet, folglich iſt G dur mit C einen Grad näher verwandt, als D dur, welches letztere zwey Kreuze vorgezeichnet hat u. ſ. w. Eben ſo verhält es ſich mit den Unterquinten oder Oberquarten. F dur, als die Unterquinte von C, hat nur ein b vorgezeichnet, und iſt daher dieſem C näher verwandt, als B dur u. ſ. f. Jezt wird man einigermaßen einſehen, was die Tonlehrer unter der Verwandſchaft der Töne oder Tonleitern verſtehen. Die nähere Unterſuchung dieſes Gegenſtandes gehört in ein theoretiſches Lehrbuch.

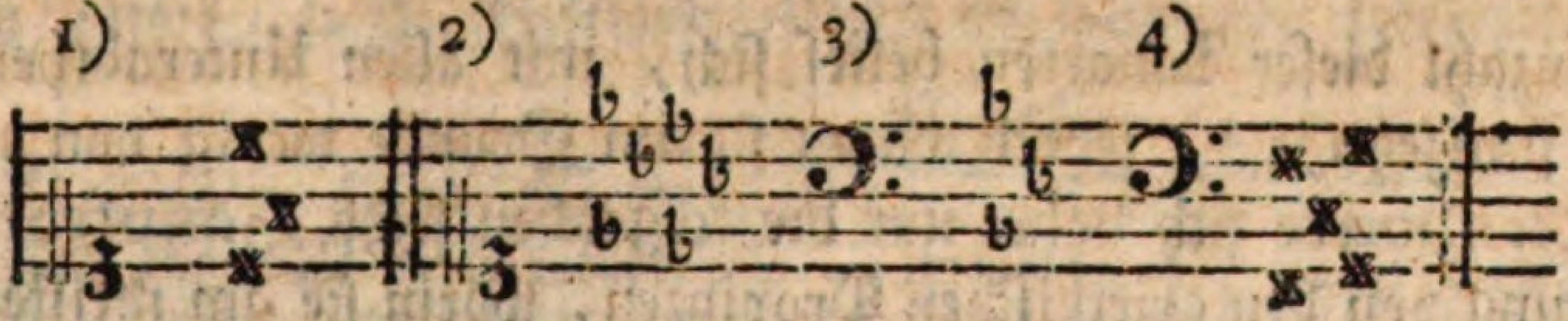
**) Unter dieſem Leittone (welcher auch die charakteriſtiſche oder bezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *Octavæ*, franzöſiſch *ton* oder *note ſenſible* ꝛc. genannt wird) verſteht man die große Septime, oder den ſeinem Hapttone zunächſt liegenden großen halben Ton unterwärts,

halten, wie cis in d dur u. ſ. w.; in den Molltönen hingegen wird der Leitton nicht mit in der Vorzeichnung, ſondern durch ein Verſetzungszeichen erſt in dem Tonſtücke unmittelbar vor der Note ſelbſt beſtimmt. In A moll z. B. iſt der Leitton gis; dieſes gis wird aber nicht mit vorgezeichnet, ob es gleich in einem Tonſtücke aus A moll, beſonders zu Anfange und gegen das Ende deſſelben, häufig vorkommt; und durch dieſes häufig vorkommende gis unterſcheidet ſich vorzüglich A moll von ſeiner Paralleltonart C dur. Eben ſo findet man in H moll häufig ais, in D moll cis, in C moll h ꝛc. welche Töne in den Durtönen mit eben der Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigſtens in den erſten und letzten Takten ſehr ſelten vorkommen, z. B.



Hiervon läßt ſich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Anm. 2. Wenn man den Hauptton aus der Vorzeichnung beſtimmen will, ſo muß man dabey nicht blos auf die Anzahl der vorgezeichneten Kreuze oder Bee ſehen, ſondern ob dadurch wirklich verſchiedene Intervalle angedeutet werden; denn einige Komponiſten (und Notenſchreiber) pflegen gewiſſe einen und eben denſelben Ton bezeichnende Kreuze oder Bee doppelt anzumerken, z. B.



wärts, (z. B. von A, gis, von E, dis, von B, a ꝛc.) welches gleichſam in den Hauptton leitet oder führet. Außerdem giebt es noch verſchiedene Leittöne, die aber hierin nichts entſcheiden. Nur muß ich dabey erinnern, daß die erniedrigten Leittöne von dem Tone, in welchen ausgewichen wird, gemeiniglich die Quarte und nicht die Septime ſind. Wenn der Komponiſt z. B. aus C in F dur übergehen wollte, ſo wäre b der Leitton; von F führete es ins B u. ſ. w. Dieſe Bemerkung von den erniedrigten Leittönen, die aber nicht für Anfänger gehört, mußte ich vorausſchicken, damit man das Folgende deſto leichter verſtehe.

Könnte jeder erhöhte Leitton, ohne Nachtheil des Ganzen, auf dem Klaviere, ſo wie auf der Violine, im Geſange ꝛc. etwas höher, als gewöhnlich, und jeder erniedrigte Leitton etwas tiefer angegeben werden: ſo würde er ſeinem Endzwecke deſto vollkommener entſprechen. (Obgleich die Theoretiker alle Töne mit Kreuzen z. B. cis ꝛc. ohne Ausnahme nicht ſo hoch als die mit Been wie des ꝛc. haben wollen.) Denn gewiß iſt es, daß die Erwartung um ſo viel höher geſpannt wird, je näher der Leitton ſeinem bezeichnenden Tone kommt. Auch philoſophiſch läßt ſich dieſes erweiſen: aber freylich hier nicht,

Daß hier bey 1) cis, bey 2) es und des, bey 3) b, bey 4) fis und gis doppelt, folglich einmal überflüſſig, vorgezeichnet ſind, kann einen Irrthum verurſachen, wenn man z. B. bey 1) drey verſchiedene Kreuze zu ſehen glaubt, und anſtatt des angezeigten D dur oder H moll, A dur oder Fis moll vermuthet.

Noch verführeriſcher iſt in dieſer Rückſicht die Gewohnheit mancher älteren Komponiſten, welche aus der Vorzeichnung einiger Moll- auch wohl Durtöne ein Verſetzungszeichen weglaſſen, und es jedesmal vor die Note ſetzen. So findet man z. B. F moll und As dur nur mit drey Been ꝛc. unter andern auch noch in Grauns Tod Jeſu. Da dies aber in den Stücken neuerer Komponiſten gar nicht, oder nur ſehr ſelten geſchieht, ſo kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen können ihm bey vorkommenden Fällen erkläret werden.

Eben ſo gehört die Art, in den Molltönen die charakteriſtiſche Note mit in die Vorzeichnung aufzunehmen, und z. B. bey E moll, außer dem fis, noch dis, bey G moll b, es und fis vorzuzeichnen, zu den noch ſeltnern Ausnahmen; ob ſich gleich manches für, aber auch vieles wider dieſe Bezeichnung ſagen läßt.

---

§. 38.

Die Tonarten der Alten (Kirchentöne) ſind von den unſrigen, in mehr als einer Rückſicht, ſehr verſchieden. Gegenwärtig hat man ſie größtentheils nur noch in Kirchengeſängen (Chorälen) beybehalten; ich will daher, da ohnedies in vielen Büchern ſehr weitläufig davon gehandelt wird, nur einige Worte darüber ſagen, damit der Lernende doch einigermaßen einen Begriff davon bekomme.

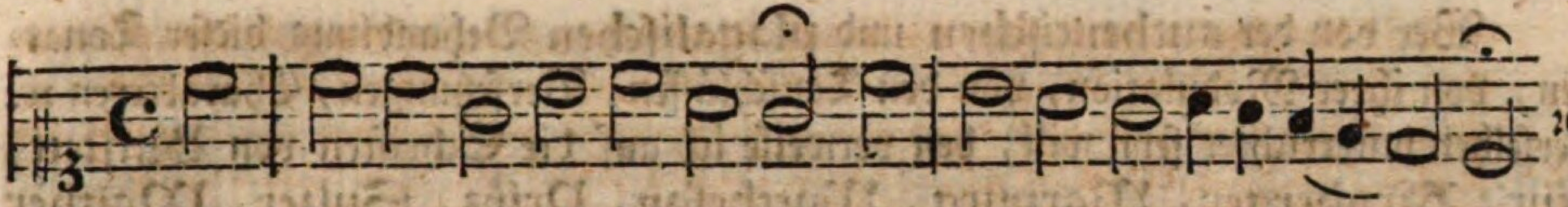
Die Anzahl dieſer Tonarten belief ſich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf (oder funfzehn); *) jedoch waren ſie im Grunde wenig von einander verſchieden. Man merke ſich daher nur die folgenden ſechs Haupttonarten, die ihre Benennung von den griechiſchen Provinzen, worin ſie am meiſten üblich waren, erhalten haben, nämlich 1) die Joniſche, 2) die Doriſche, 3) die Phrygiſche, 4) die Lydiſche, 5) die Mixolydiſche **), die 6) die Aeoliſche.

§. 39.

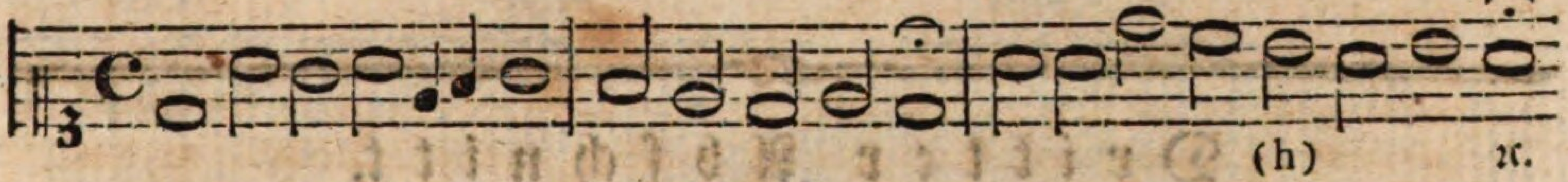
Alle Melodien, die in der joniſchen (jaſpiſchen) Tonart ſtehen, haben ihren Umfang von c bis c, ohne Verſetzungszeichen, wie unſere harte diatoniſche Tonleiter, z. B. das Lied: Ein' veſte Burg iſt unſer Gott ꝛc.

*) Marpurg, Kritiſche Einleitung in die Geſchichte ꝛc. der alten Muſik, S. 123. ff.

**) Conrad Matthai, *de modis muſicis* leitet dieſe Tonart von den Mixolydiern her, obgleich die Bewohner dieſer Provinz außer ihm niemand kennt. — Wahrſcheinlicher dürfte dieſes Wort wohl aus *mixtus Lydius* (*modus*), d. i. eine vermiſchte lydiſche Tonart, zuſammen geſetzt ſeyn.



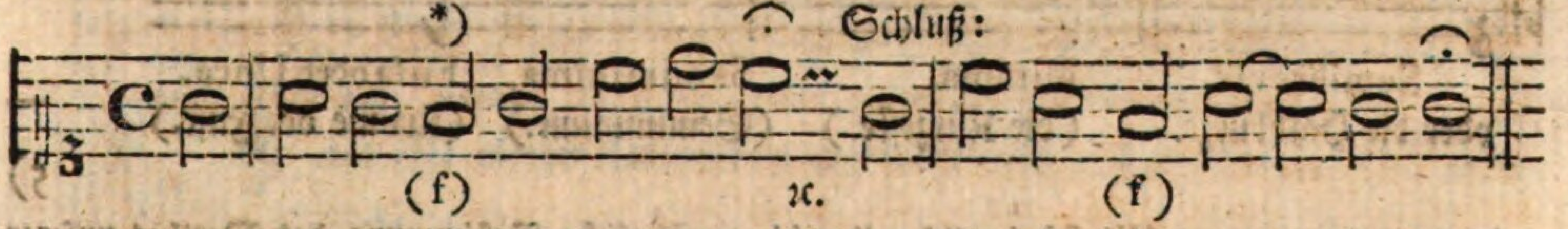
Die Doriſche, von d bis d, ohne Verſetzungszeichen, folglich weder unſer D dur, noch D moll, z. B. Wir gläuben all' an einen Gott ꝛc.



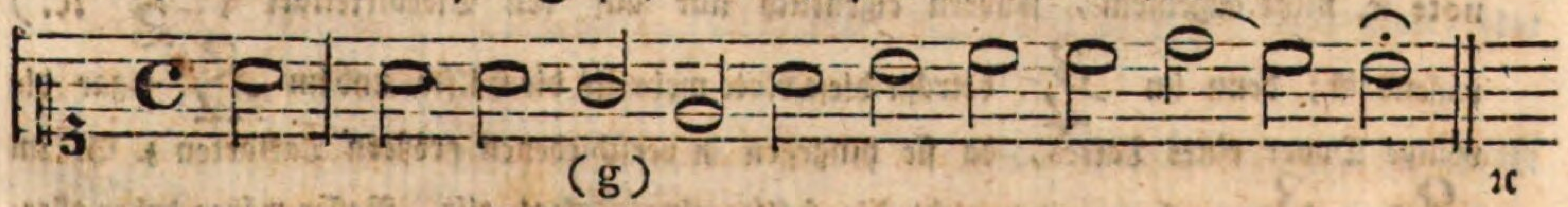
Die Phrygiſche, von e bis e, ohne Verſetzungszeichen, folglich weder E dur, noch E moll, z. B. Erbarm' dich mein, o Herre Gott ꝛc.

Die Lydiſche, von f bis f, ohne Verſetzungszeichen, kommt ächt in keiner Kirchenmelodie mehr vor. Die in dieſer Tonart geſetzten Lieder werden gegenwärtig, nach Art der Joniſchen, mit der reinen Quarte geſungen, da dies Intervall hingegen in der lydiſchen Tonart übermäßig ſeyn müßte.

Die Mixolydiſche, von g bis g, ohne Verſetzungszeichen, folglich weder G dur, noch G moll, z. B. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geiſt ꝛc.



Die Aeoliſche, von a bis a, ohne Verſetzungszeichen, unſre weiche Tonleiter, z. B. Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen ꝛc.



*) Das f, unter dem Haupttone G, zeigt die plagaliſche Behandlung dieſer Tonart an. Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich auf eine nähere Erklärung dieſes Gegenſtandes einließe. Auch dürfte vielleicht nur Wenigen damit gedient ſeyn.

Wer von der authentiſchen und plagaliſchen Behandlung dieſer Tonarten, von ihrer Modulation, von den Tonſchlüſſen, Verſetzungen, Charakteren ꝛc. derſelben unterrichtet ſeyn will, den verweiſe ich auf die Schriften von Butſtett, Fux, Kirnberger, Marpurg, Mattheſon, Prinz, Sulzer, Walther u. a. m. Auch in meiner Abhandlung: **Von den wichtigſten Pflichten eines Organiſten**, kommt mehr davon vor.

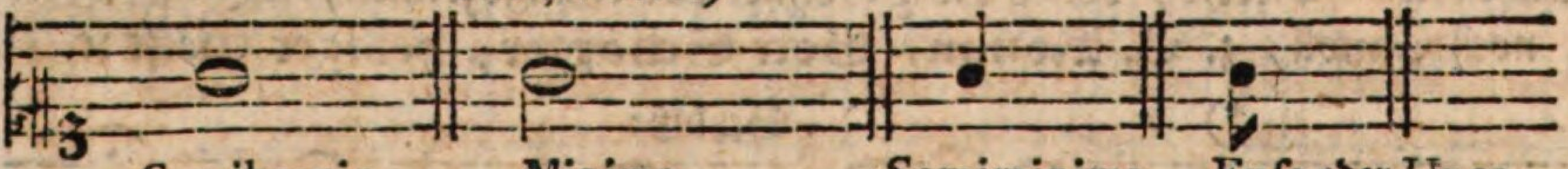
Dritter Abſchnitt.

Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pauſen.

§. 40.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüſſeln und Verſetzungszeichen, vorzüglich durch die Linien ꝛc. auf welchen die Noten ſtehen, beſtimmt wird: ſo zeigt man die Dauer (Länge, Geltung, den Werth) der Töne durch die verſchiedene Form (Figur, Geſtalt) der Noten an. Hier ſind die jetzt noch gebräuchlichen Arten derſelben, nebſt der beygefügten Geltung:

1) Ganze Taktnote: (oder die Runde:) 2) Halbe Taktnote *) (weiſſe oder Zweyviertheilnote:) 3) Viertel: **) 4) Achtel: ***)

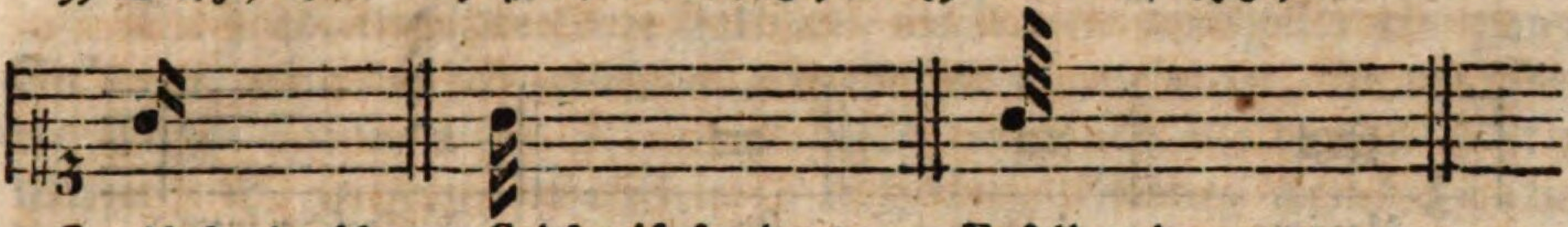


Semibrevis. oder die Halbkurze. — Minima. (die Kürzeſte.) — Semiminima. (Semiminime.) — Fuſa oder Unca. (Krome od. Fuſe.)

5)

*) Genau genommen läßt ſich freylich wider die gewöhnliche Beſtimmung des Werthes unſerer Notengattungen gegen einander manches einwenden, weil z. B. der Ausdruck halbe Taktnote ꝛc. nicht allgemein, ſondern eigentlich nur auf den Viervierteltakt ($\frac{2}{2}$ ꝛc.) paſſend iſt; denn im $\frac{3}{4}$ beträgt dieſe Note mehr als die Hälfte, und im $\frac{2}{4}$ ſogar die völlige Dauer eines Taktes, da ſie hingegen in verſchiedenen größern Taktarten z. B. im $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{2}$ ꝛc. bey weiten nicht die Hälfte eines Taktes gilt. Beſſer wären daher allerdings andere den Werth der Noten bezeichnende Kunſtwörter, wobey man nicht auf eine einzelne Taktart Rückſicht zu nehmen hätte, z. B. die Runde 𝅝, die Weiſſe 𝅗𝅥, die Gefüllte ♩ u. ſ. w. wie mehrere Tonlehrer ſchreiben; indeß iſt dieſe Art ſich auszudrucken, vor der Hand nicht

5) Sechzehntheil: 6) Zwey und dreyßigtheil: 7) Vier und ſechzigtheil:



Semifuſa oder bis unca. (Semikrome oder Semifuſe.) — Subſemifuſa oder ter unca. (dreygeſchwänzte.) — Fuſella oder quater unca. (viergeſchwänzte.)

§. 41.

Aus der zunächſt unter den Noten angezeigten ehedem gewöhnlichen Benennung ſieht man, daß unſere ganze Taktnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um ſich dies erklären zu können muß man wiſſen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen ſie:

1)

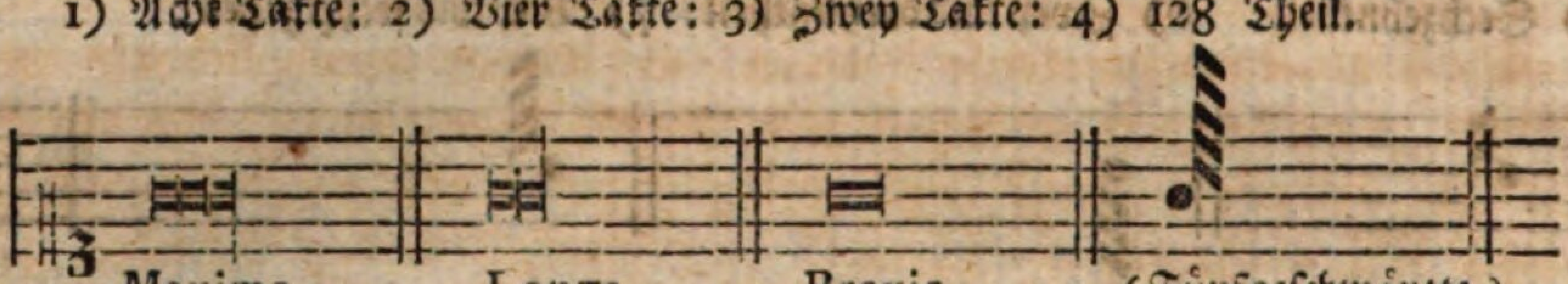
nicht allgemein zu erwarten, weil alsdann auch andere Kunſtwörter, die ſich auf die Taktarten, Pauſen ꝛc. beziehen, nicht füglich beybehalten werden könnten. Wir müſſen daher ſchon bey den eingeführten Ausdrücken und Zeichen C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ ꝛc. bleiben, bis etwa ein Mann von Anſehen gewiſſe Dinge in der muſikaliſchen Zeichenlehre verbeſſert.

Wollte man anſtatt halbe Taktnote lieber Zweyviertelnote ſagen, wie es Einige aus einer vermeinten Verbeſſerung thun, ſo hätte man mit andern Worten eben daſſelbe geſagt, und folglich dadurch im Grunde nichts verbeſſert, weil ſich die Eintheilung in Viertel ꝛc. ebenfalls nur auf den Viervierteltakt bezieht. Denn blos in ſofern ſagt man Viertel, Achtel u. ſ. w. weil deren vier, acht ꝛc. die Dauer eines ganzen oder Viervierteltaktes haben. Im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und allen übrigen Taktarten iſt aber das Viertel ꝛc. auch nicht der vierte Theil eines Taktes u. ſ. w.

**) Es hat auf die Geltung einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derſelben herunter= ( ) oder hinaufwärts ( ) gezogen iſt; ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwiſchenraume ſteht.

***) Durch die größere oder kleinere Anzahl der ſo genannten Häkchen oder Querſtriche an verſchiedenen Noten (ꝛc.) wird zwar die kürzere oder längere Dauer der dadurch bezeichneten Töne beſtimmt; aber gleichgültig iſt es in Abſicht auf die Geltung derſelben, ob mehrere Noten durch ſolche Haken mit einander verbunden ſind, ( ) oder nicht.

1) Acht Takte: 2) Vier Takte: 3) Zwey Takte: 4) 128 Theil.



Maxima (Die größte.) Longa. (Die lange.) Brevis. (Die kurze.) (Fünfgeſchwänzte.)

Die bey 1) und 2) trift man in unſern gegenwärtigen Tonſtücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) kommt in Chorälen, Fugen und großen Taktarten noch dann und wann vor. Auch unſer Hundert und acht und zwanzigtheilchen bey 4) wird ſelten gebraucht.

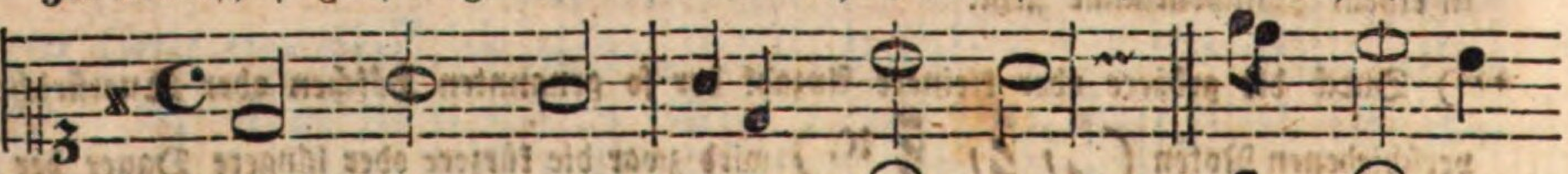
Bey dieſer Gelegenheit kann man ſich noch merken, daß ehedem die Geltung der Noten oft auf die nachſtehende Art angezeigt wurde:

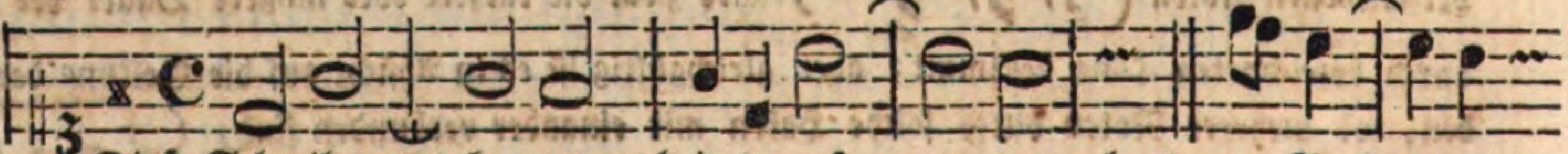
1) 2) 3) 4)

Wenn nämlich zwey oder mehrere Breves mit einander verbunden waren, wie bey 1), ſo verloren ſie die Hälfte ihres Werths; folglich galten alsdann zwey Breves zuſammen nur zwey Takte, da ſonſt Eine ſolche Note dieſelbe Dauer anzeigte. Eben ſo wurden die halben Taktnoten bey 2), einzeln oder zuſammen verbunden, durch den beygefügten Haken zu Vierteln; die bey 3) zu Achteln, und die bey 4) zu Sechzehntheilen.

Die einzelnen Noten bey 2) welche noch hin und wieder, beſonders in ältern Tonſtücken vorkommen, muß man mit dieſer jetzt gewöhnlichen Abkürzung: oder , wodurch vier Achtel ( ) angezeigt werden, nicht für einerley halten. Auch die übrigen beyden Gattungen bey 3) und 4) hat man mit ähnlichen Abkürzungen nicht zu verwechſeln.

Ganz anders verhält ſichs mit denenjenigen Noten, durch welche ein Taktſtrich gezogen iſt, wodurch ſie gleichſam zerſchnitten werden. Dieſe behalten ihren völligen Werth, folglich trägt man die Noten bey a) eben ſo vor, wie die bey b);

a) 

b) 

Dieſe Schreibart a) kommt noch in dem ſo genannten gebundenen Style vor.

§. 42.

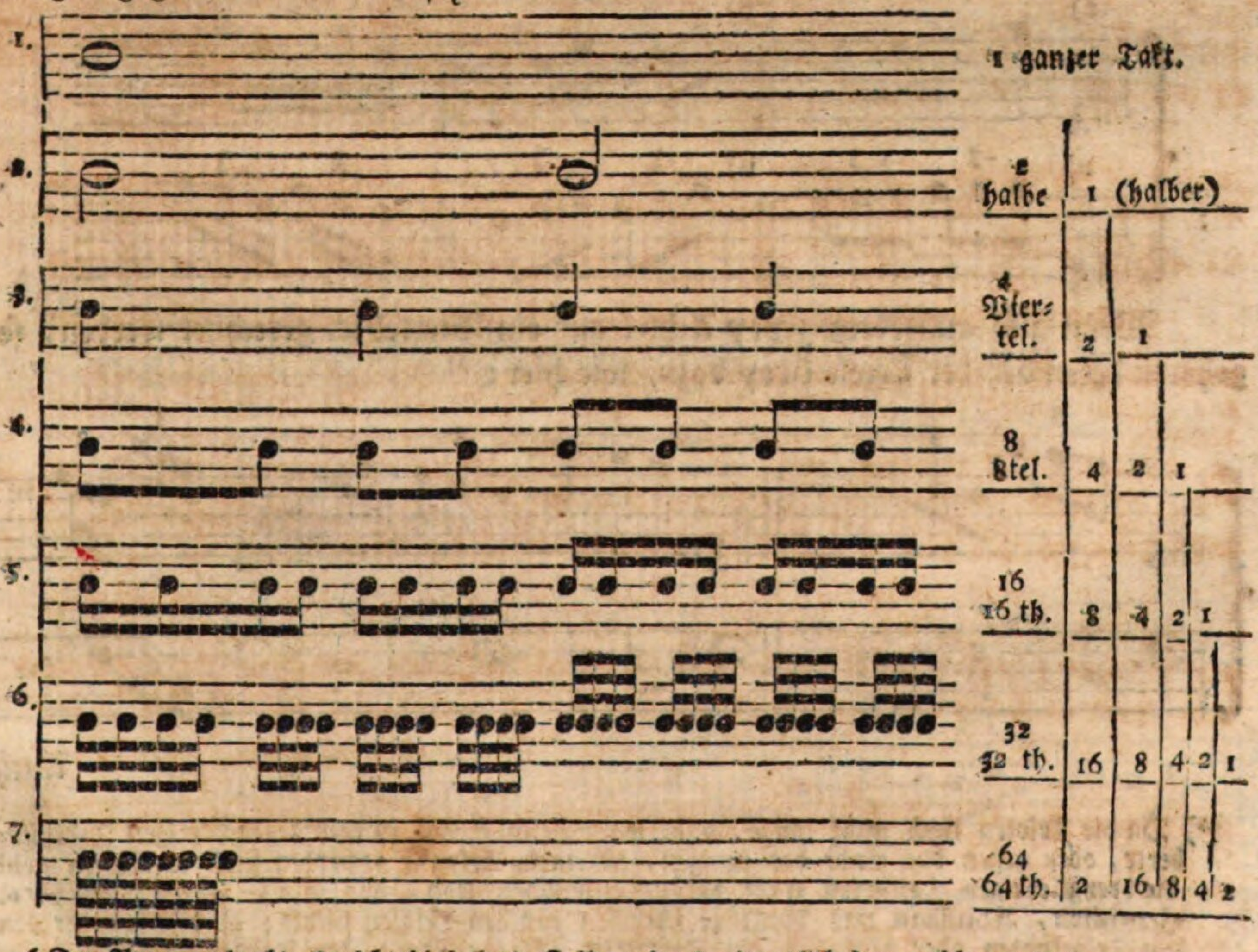
§. 42.

Die §. 40. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich ein ganzer Takt ſagt, wird bey uns gleichſam zum Maßſtabe genommen, um den Werth der übrigen kleinern Noten darnach zu beſtimmen. So wie nämlich ſonſt ein Ganzes z. B. ein Jahr, eine Meile ꝛc. in Hälften, Viertel, Achtel ꝛc. getheilt wird, ſo auch hier; folglich kann ein ganzer Takt (Schlag) in zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel ꝛc. gleichſam zerlegt werden; oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Dauer, welche zwey halbe, oder vier Viertel ꝛc. haben.

Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weiſe vom Ganzen nur die Hälfte, folglich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzentheile ꝛc.

Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Dauer, welche zwey Achtel, oder vier Sechzentheile haben u. ſ. w.

Aus der nachſtehenden Tabelle kann man das Zeitverhältniß aller Notengattungen gegen einander überſehen:

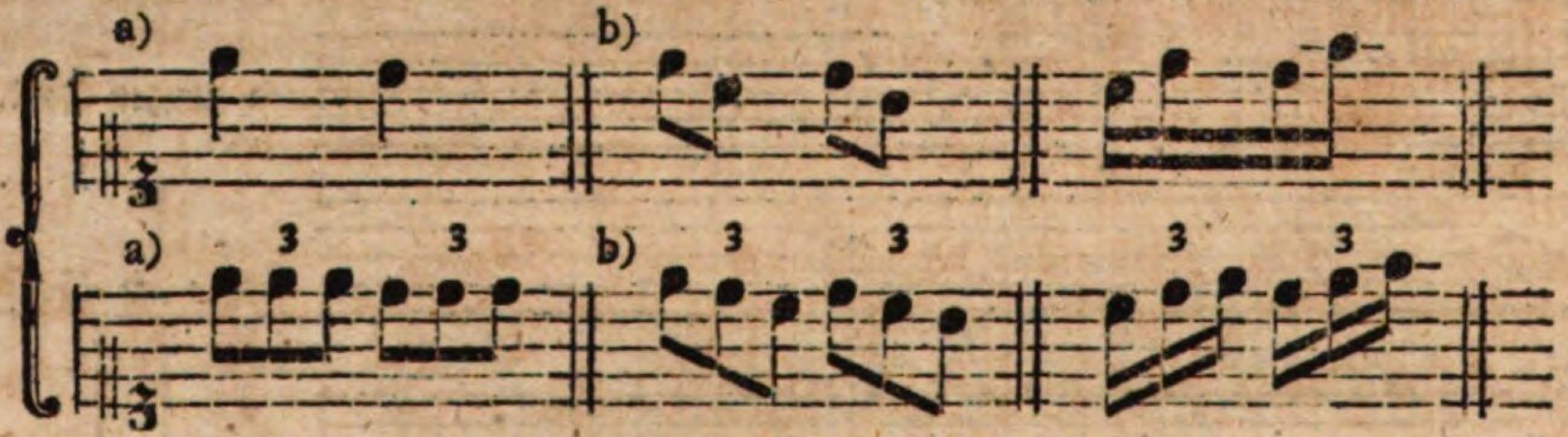


(Der Raum erlaubt es nicht dieſe letzte Zeile, wie es eigentlich ſeyn müßte, mit 64 Noten auszufüllen.)

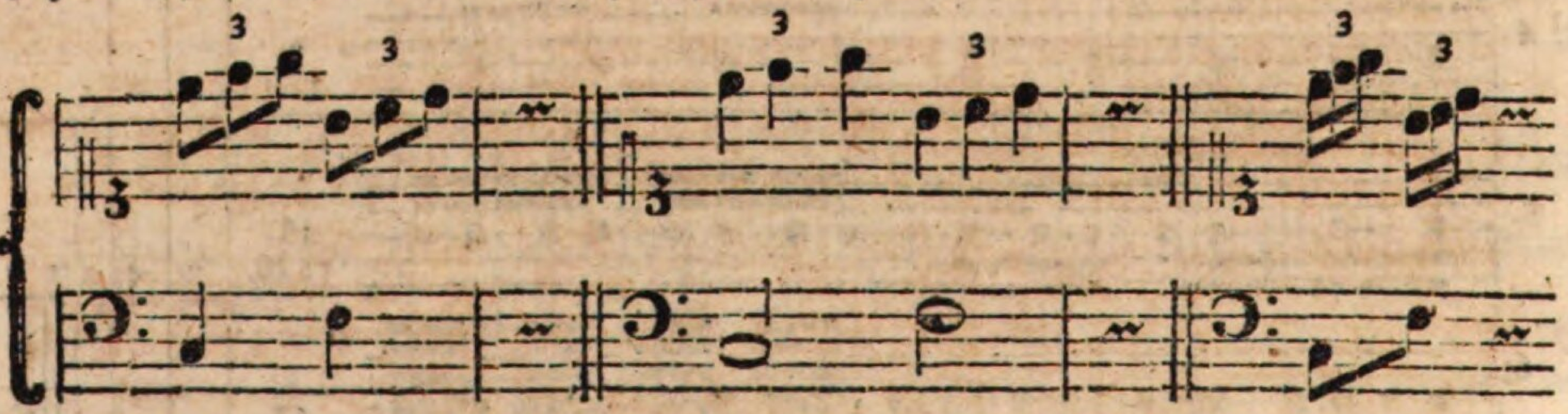
Wer nun wiſſen wollte, wie viel z. B. ein Achtel Vierundſechzigtheile enthält, der ſuchte auf der vierten Zeile die Zahl 1, und in eben dem Fache unterwärts die letzte Reihe, wo die 8 Vierundſechzigtheile angezeigt ſind. Wollte man 8 Sechzentheile nach Vierteln berechnen, ſo ſuchte man zuerſt auf der Reihe der Sechzentheile, nämlich auf der fünften, die Zahl 8, und dann in eben dem Fache aufwärts die auf der Zeile der Viertel befindliche Ziffer, wo man die verlangte Anzahl, nämlich 2, findet u. ſ. w.

§. 43.

Die Triole entſteht, wenn eine Note z. B. ein Viertel in drey gleiche Theile, nämlich in Achtel, getheilt wird a). In Rückſicht der Geltung macht die Triole eine eigene Klaſſe aus,*) denn der Werth der Noten iſt in dieſem Falle um ein Drittel geringer, als außerdem, d. h. die drey Noten einer Triole gelten nur ſo viel, als ſonſt zwey ähnliche b); folglich müſſen dieſe drey Noten auch in eben der Zeit geſpielt werden, binnen welcher man ſonſt nur zwey ſolche Noten ſpielt, z. B.



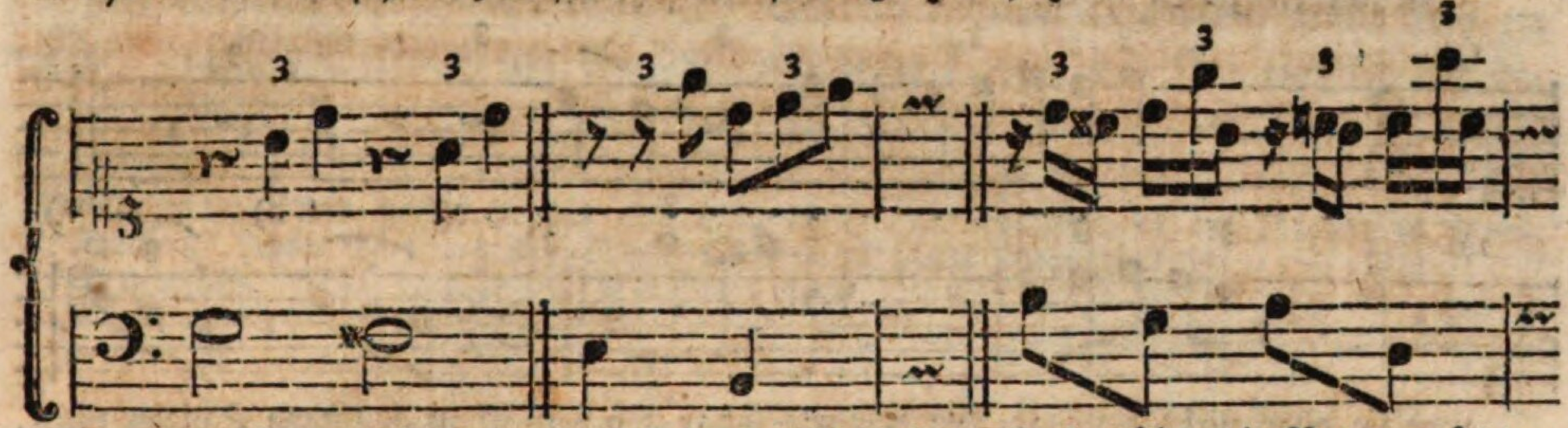
Wenn alſo außerdem zwey Achtel auf ein Viertel ꝛc. gerechnet werden, ſo gehören deren bey der Triole drey dazu, wie hier:



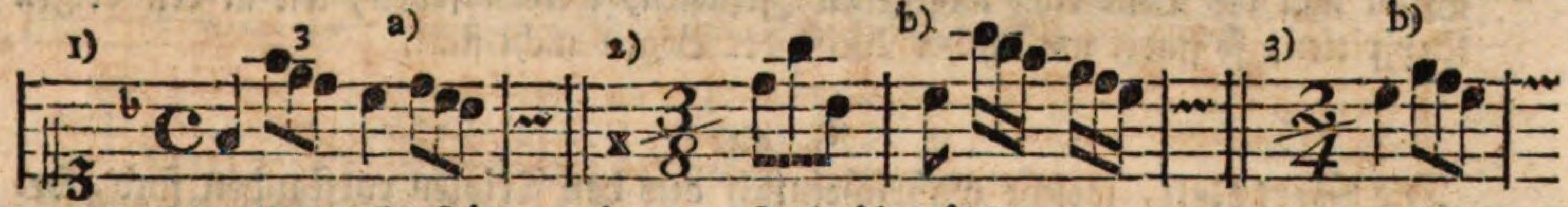
Auch

*) Da die Triolen noch nicht lange, d. h. wahrſcheinlich erſt in dem gegenwärtigen Jahrhunderte, oder gegen das Ende des vorigen, allgemein bekannt geworden ſind, ſo können wohl die dreygliedrigen Taktarten nicht daraus entſtanden ſeyn, wie Einige lehren. *Broſſard*, Heinichen, Rouſſeau und Walther ſchreiben von den Triolen nichts; aber deſto mehr von den Tripelnoten oder dreygliedrigen Taktarten. Sulzer ſagt: „die Triolen ſind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entſtanden.“ Doch an ihrem Alter kann uns wenig gelegen ſeyn, wenn wir ſie nur richtig vortragen.

Auch die untermiſchten Pauſen werden ſo eingetheilt, z. B.

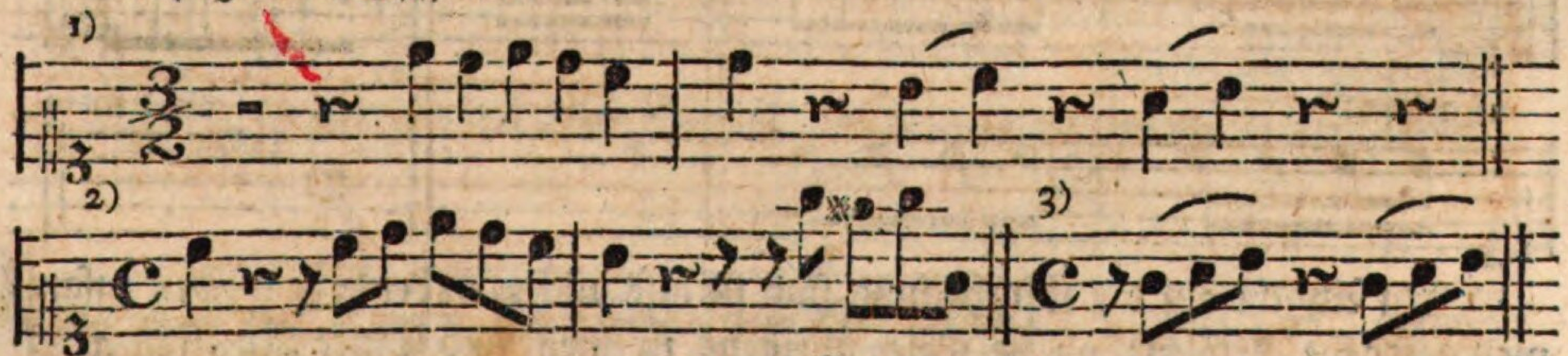


Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen gewöhnlich durch eine über die Noten geſetzte 3 kenntlich zu machen, und oft mag dieſer Wink — denn weiter iſt es nichts — gut und nöthig ſeyn; aber der Spieler muß ſich nicht zu ſehr darauf verlaſſen, und glauben, es ließe ſich keine Triole ohne die erwähnte 3 denken *). Oft wird ſie aus bloßer Bequemlichkeit weggelaſſen, oder auch vergeſſen; außerdem würde die 3 in gewiſſen Fällen ſogar verwirrende Zweydeutigkeit veranlaſſen, z. B. bey einer bezifferten Baßſtimme, oder wenn man die Fingerſetzung in einem Tonſtücke beſtimmen wollte u. dgl. Es iſt daher nöthig, die Triolen, in Ermangelung der 3, aus dem Zuſammenhange zu erkennen a), oder wenn dieſer nichts entſcheidet, die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Viertel oder Achtel ꝛc. zu berechnen b), z. B.



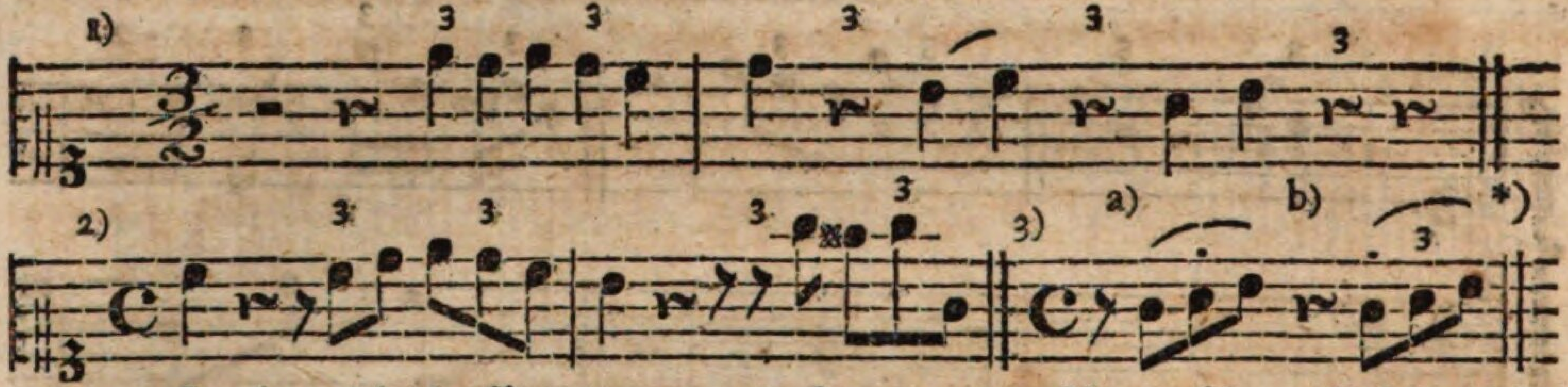
In allen dieſen Fällen würde der Takt überzählig werden, wenn man die in den Beyſpielen 1) und 3) enthaltenen Triolen wie Achtel, und die in 2) wie Sechzehntheile ſpielte.

So leicht die Triolen hier zu erkennen ſind, ſo giebt es doch gewiſſe Fälle, beſonders bey untermiſchten Pauſen, wo das unzeitige Weglaſſen der 3, wenigſtens beym erſten flüchtigen Anblicke, den Spieler zweifelhaft machen kann. Von der Art ſind die folgenden Beyſpiele:



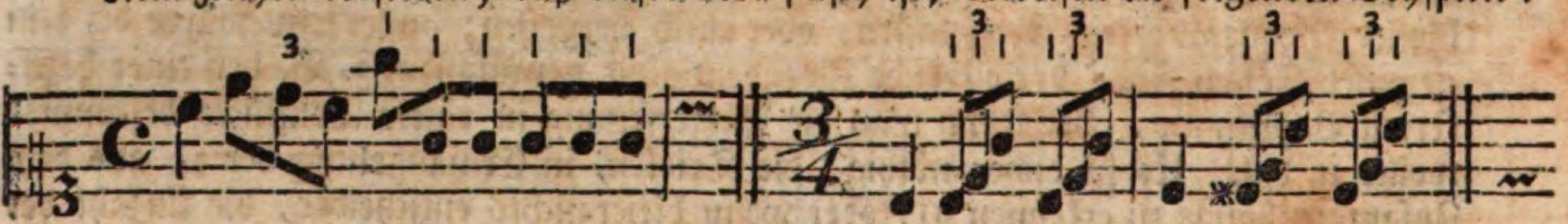
*) In einem bekannten muſikaliſchen Lehrbuche heißt es: „Triolen werden diejenige drey „Noten genennet, welche oben oder unten mit einem 3. er angedeutet werden.“ Eine treſliche Lehre, wie man ſieht.

In ſolchen Fällen iſt die 3 über den Triolen ſehr nöthig, nämlich:



wer ſie aber nicht beyfügt, der erwarte ſogar von dem ſchon geübtern Spieler nicht, daß er die Eintheilung des Taktes ſogleich treffe.

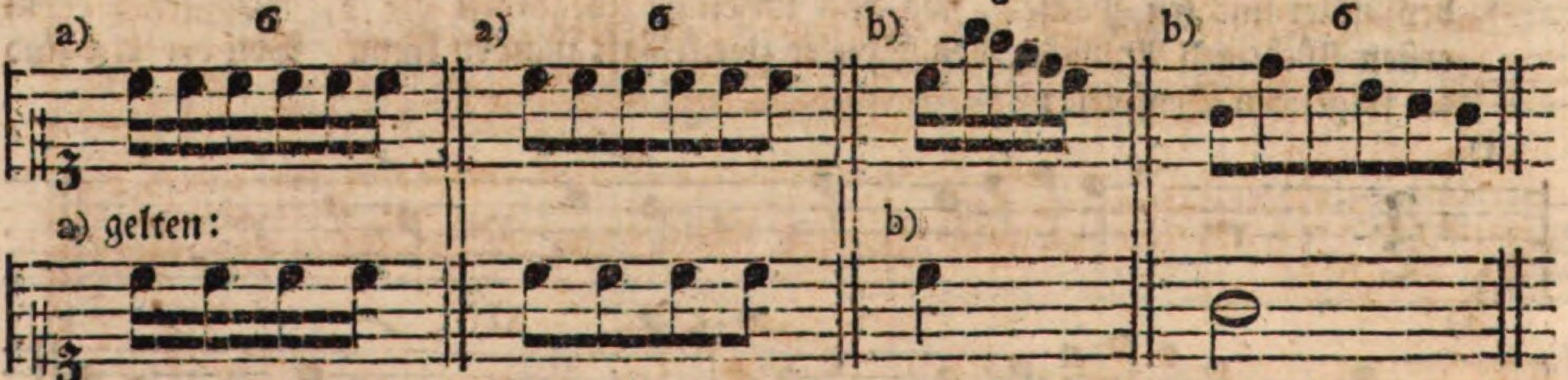
Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen geſetzten Bogen für ein weſentliches Kennzeichen derſelben; daß dieſes aber falſch iſt, beweiſen die folgenden Beyſpiele:



denn der Bogen bezieht ſich blos auf den Vortrag, und nicht auf die Eintheilung. Wenn nun die Töne kurz angegeben (geſtoßen) werden ſollen, wie in den obigen Beyſpielen, ſo findet natürlicher Weiſe der Bogen nicht ſtatt.

§. 44.

Die Sextolen, welche wahrſcheinlich aus den Triolen entſtanden ſind, beſtehen aus ſechs äußerlich gleich langen Noten z. B. aus Sechzentheilen, die aber nur ſo viel gelten, als ſonſt vier ähnliche a), oder als ein viermal längere Note b):



In Abſicht auf die Eintheilung ſind ſie alſo nichts anders, als zwey zuſammen gezogene Triolen; ob ſie gleich übrigens in mehr als Einer Rückſicht merk-

lich

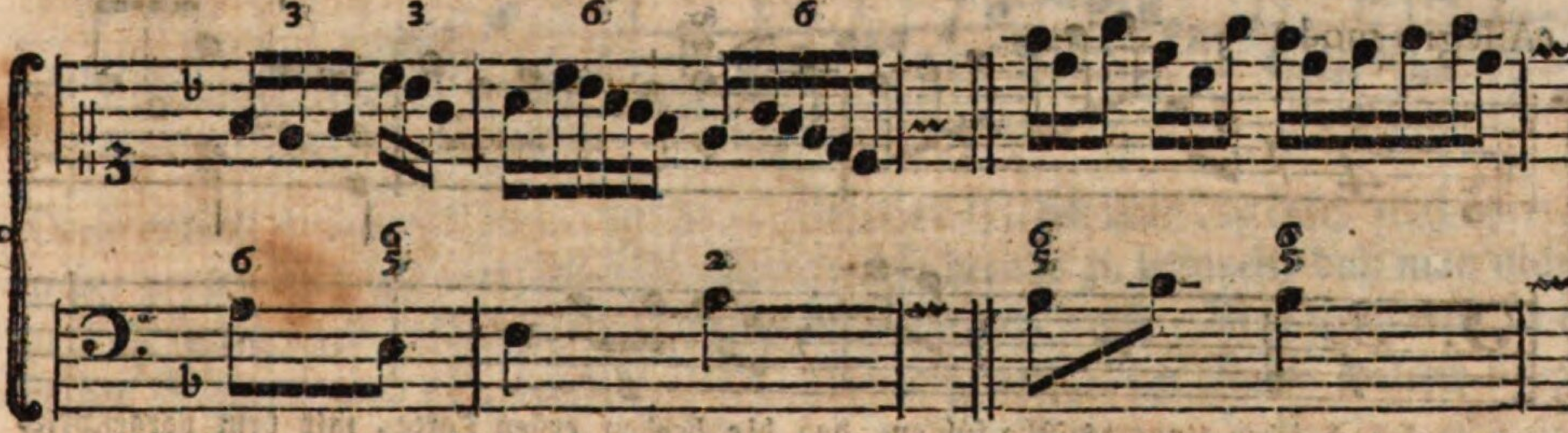
*) In dieſem Beyſpiele müſſen die mit einem Punkte bezeichneten Noten einen Nachdruck (Accent) erhalten, folglich wird bey a) der mittlere Ton, bey b) aber der erſte ſtark angegeben. (markirt.)

ſich von einander verſchieden ſind *). Der ausübende Muſiker braucht blos zu wiſſen, daß bey Sextolen nur von ſechs und ſechs Tönen der erſte, folglich der erſte,

K 3

*) Einige Tonlehrer halten es für eine bloße Grille, die Sextolen von den Triolen zu unterſcheiden. Ihrer Meynung nach beſteht nämlich der ganze Unterſchied einzig und allein in der Benennung. Dies verhält ſich aber nicht alſo. Denn ſchon der Umſtand, daß dieſe beyden Gattungen verſchieden vorgetragen werden ſollen, und von guten Spielern auch wirklich verſchieden vorgetragen werden, macht zwiſchen den Sextolen und Triolen einen weſentlichen Unterſchied. Außerdem hat der Komponiſt — der denkende wenigſtens — hierzu noch andere Gründe; er weiß nämlich, daß bey Triolen drey und drey Noten a), bey Sextolen aber nur ſechs und ſechs b) eine andere Harmonie bekommen können.

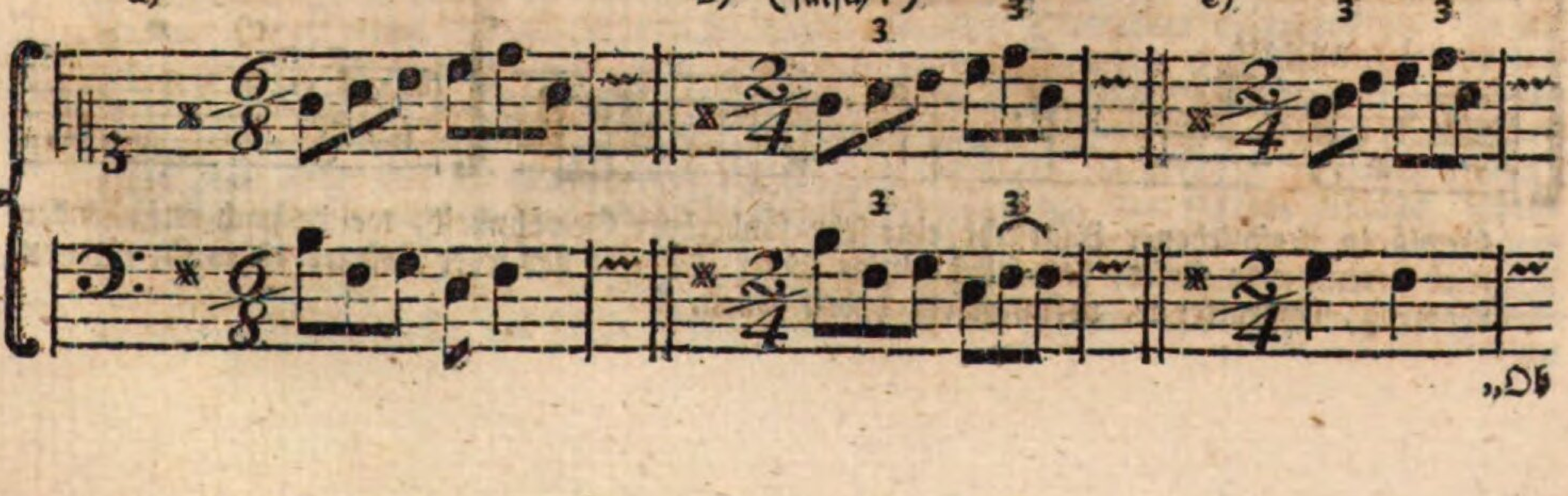
a) b) a) Triolen: b) Sextolen:



Wer hier den Unterſchied nicht fühlt, oder nicht fühlen will, dem iſt weiter nicht zu rathen. Auch würde es in ſolchem Falle wohl überflüſſig ſeyn, mich überdies noch auf Sulzers allgem. Theorie ꝛc. wo beynahe eben das gelehrt wird, zu berufen.

Daß die Achtel des $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. Taktes ebenfalls nur in der Einbildung von den Triolen verſchieden ſeyn ſollen, und daß folglich ein Tonſtück im $\frac{2}{4}$ Takte mit Triolen ganz füglich in $\frac{6}{8}$ verſetzt werden könne, wie einige neuere Schriftſteller der Muſik lehren, beweißt wohl auch, daß man eben nicht ſcharf darüber nachgedacht habe. Das folgende Beyſpiel a) wird doch wohl niemand in den Zweyvierteltakt b) umſchaffen wollen? Denn außer, daß die Triolen leichter vorgetragen werden müſſen, als die ſo genannten Tripelnoten des $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. kann in den genannten Taktarten jedes Achtel eine andere Harmonie haben, da hingegen in Triolen eigentlich nur bey drey und drey Noten Eine ſtatt findet, wie bey c).

a) b) (falſch:) c)

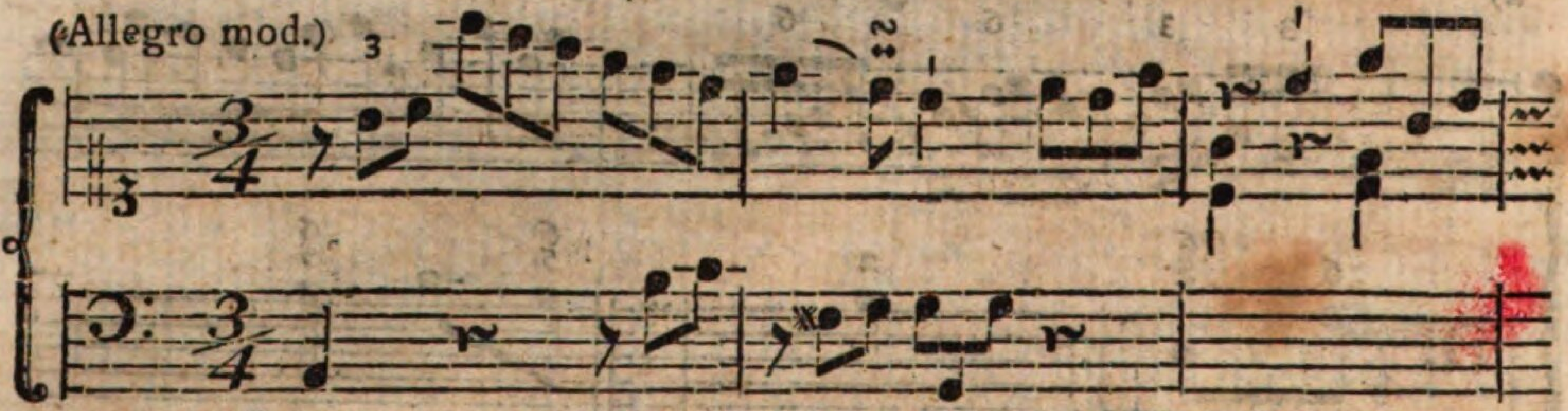


„Ob

ſte, ſiebente, dreyzehnte ꝛc. bey Triolen hingegen von drey und dreyen der erſte, alſo der erſte, vierte, ſiebente, zehnte ꝛc. Ton ſtärker vorgetragen (markirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem Bogen und von den eingemiſchten Pauſen geſagt wurde, das gilt größtentheils auch hier von der 6 u. ſ. f.

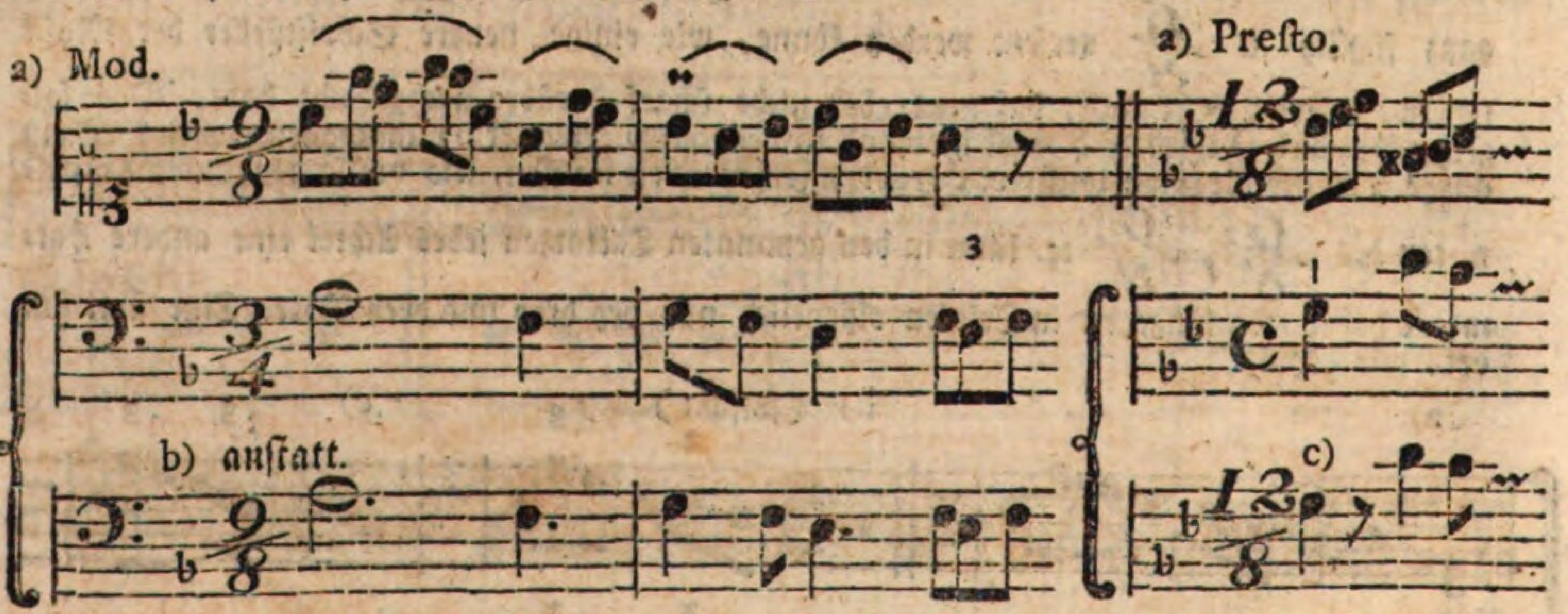
§. 45.

„Ob dies von allen Komponiſten beobachtet wird?“ Das freylich nicht; aber ſoll darin die ganze Widerlegung beſtehen? — Wenn z. B. ein C. P. Bach in ſeinen vortreflichen Sonaten mit veränderten Repriſen S. 48. die folgende Stelle im Dreyvierteltakte gebraucht hat:



ſo muß doch jeder Unparteyiſche fühlen, daß die beyden erſten Takte, mit dem vorgeſchriebenen Baſſe, ſchicklicher im Neunachteltakte ſtehen würden.

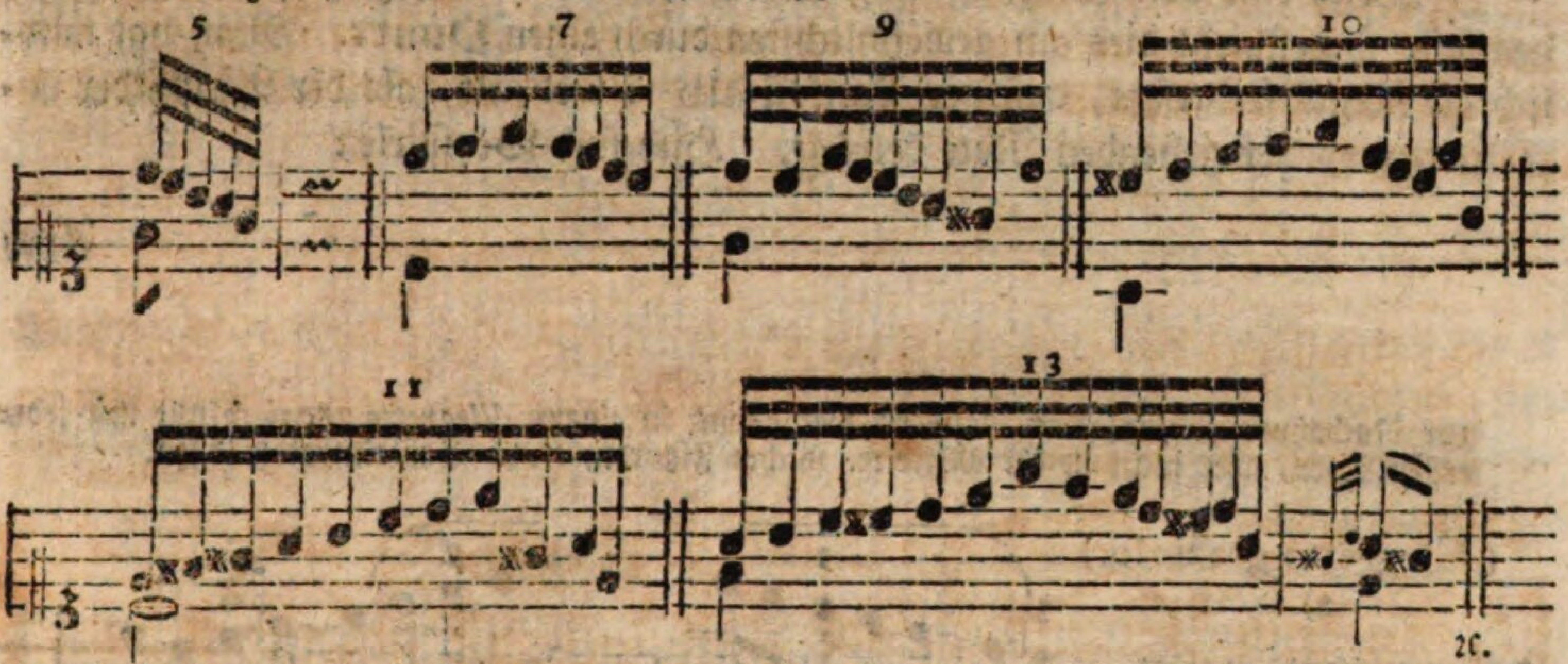
Vor einiger Zeit ſchrieben ſogar manche zum Theil berühmte Komponiſten zu Einer Stimme z. B. im $\frac{9}{8}$ die Andere im $\frac{3}{4}$ Takte mit untermiſchten Triolen a), um etwa die Punkte b) oder Pauſen c) zu erſparen.



Gewiß in verſchiedener Rückſicht eine ſehr ſonderbare Gewohnheit, welche noch auffallender wird, wenn man lieſet, daß ſelbſt einige dieſer Männer bey jeder Taktart einen ihr eigenen Vortrag, Charakter ꝛc. vorausgeſetzt haben ſollen.

§. 45.

Man hat auch Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 oder 13 Noten, z. B.



Dieſe wollen gut geübt ſeyn, um ſie in gleicher Geſchwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, ſo heraus zu bringen, daß man nicht zu früh fertig wird, oder mit den leztern Noten eilen muß. Nur jeder erſte Ton ſolcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten ſogleich überſehen zu können, ſind hier die Ziffern 5, 7, ꝛc. nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Benennungen haben dieſe Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigſtens ſind die ſchicklichen Namen: **Quintolen, Septimolen** u. ſ. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden *).

---

§. 46.

*) Da ich mich nicht erinnere, etwas Beſtimmtes über die erforderlichen Eigenſchaften ꝛc. dieſer Figuren geleſen zu haben, ſo will ich hier einige Worte davon ſagen. Den Kritikern ſey es überlaſſen, ob ſie mir beyſtimmen, oder mich eines Beſſern belehren wollen.

Wenn bey einer Triole (Sextole) eigentlich nur Eine Harmonie ſtatt findet, und blos der erſte Ton markirt wird, ſo muß das wohl auch bey ähnlichen, beſonders aus einer ungeraden Anzahl Noten beſtehenden, Figuren der Fall ſeyn. Hieraus folgt, daß die Quintolen, Septimolen ꝛc., in ſofern ſie nämlich dem Taktgefühle nicht abſichtlich entgegen ſeyn ſollen, nie die Dauer eines Taktes, ſondern höchſtens nur eines Takttheiles haben dürfen. Je geſchwinder aber die Bewegung iſt, deſto weniger ſtören dieſe Figuren, weil man die etwas widrige Eintheilung in der Geſchwindigkeit nicht ſo deutlich empfindet. Wenn hingegen in gemäßigtem Zeitmaße, bey einer Figur von neun gleich langen Noten, wie unten bey c), ein Baß (und zwar weder mit der fünften noch ſechſten Note, ſondern, wo möglich, zwiſchen beyden) eintreten ſoll: ſo werden die Takttheile oder Glieder durch den Baß fühlbar gemacht, indem die Oberſtimme gleichſam dagegen arbeitet; folglich kann in dieſem Falle keine angenehme Wirkung entſtehen. Ich würde daher die folgenden Beyſpiele, aus Bachs Sonaten mit veränderten Repriſen und aus ſeiner erſten Sammlung für Kenner und Liebhaber, nicht eben

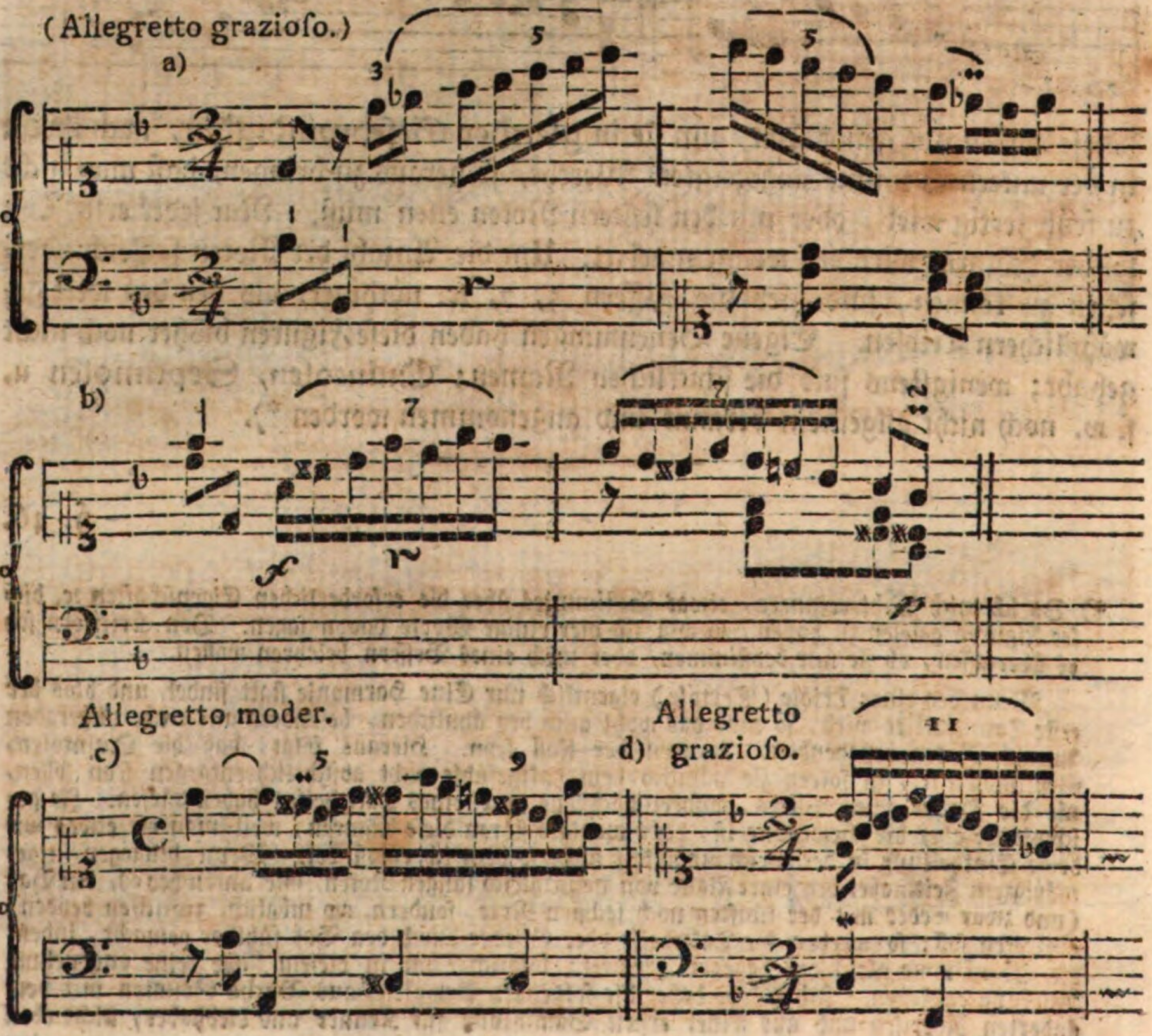
zur

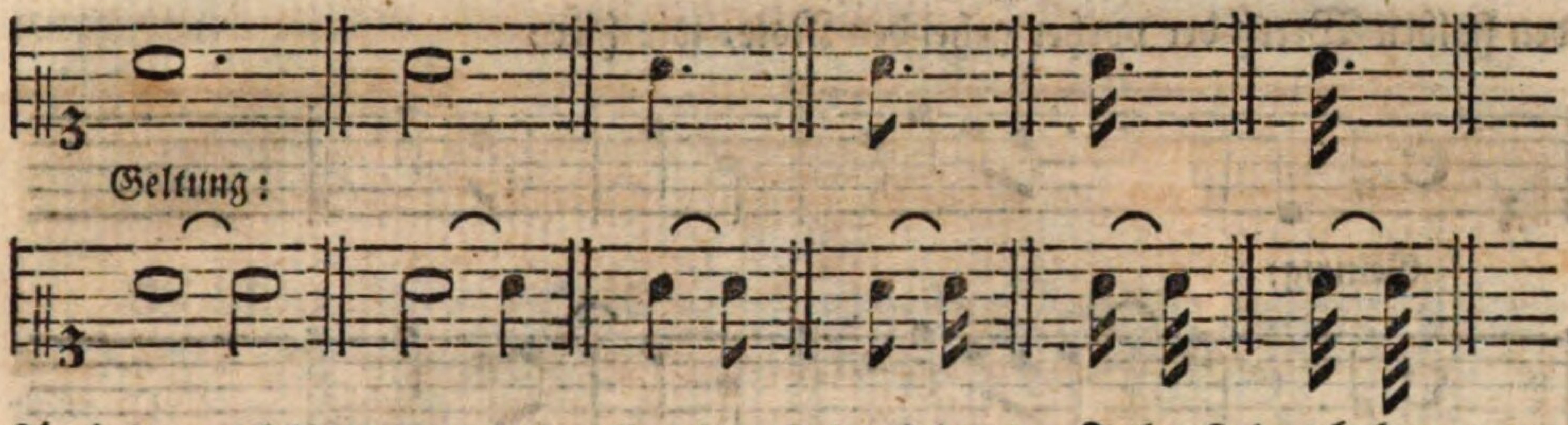
§. 46.

Wenn eine von den §. 40. angezeigten Noten um die Häfte verlängert werden ſoll, ſo geſchieht dies am gewöhnlichſten durch einen Punkt. Man hat nämlich die Regel feſtgeſetzt, daß der Punkt halb ſo viel gilt, als der Werth der unmittelbar vorher gehenden Note beträgt. Hier ſind Beyſpiele:

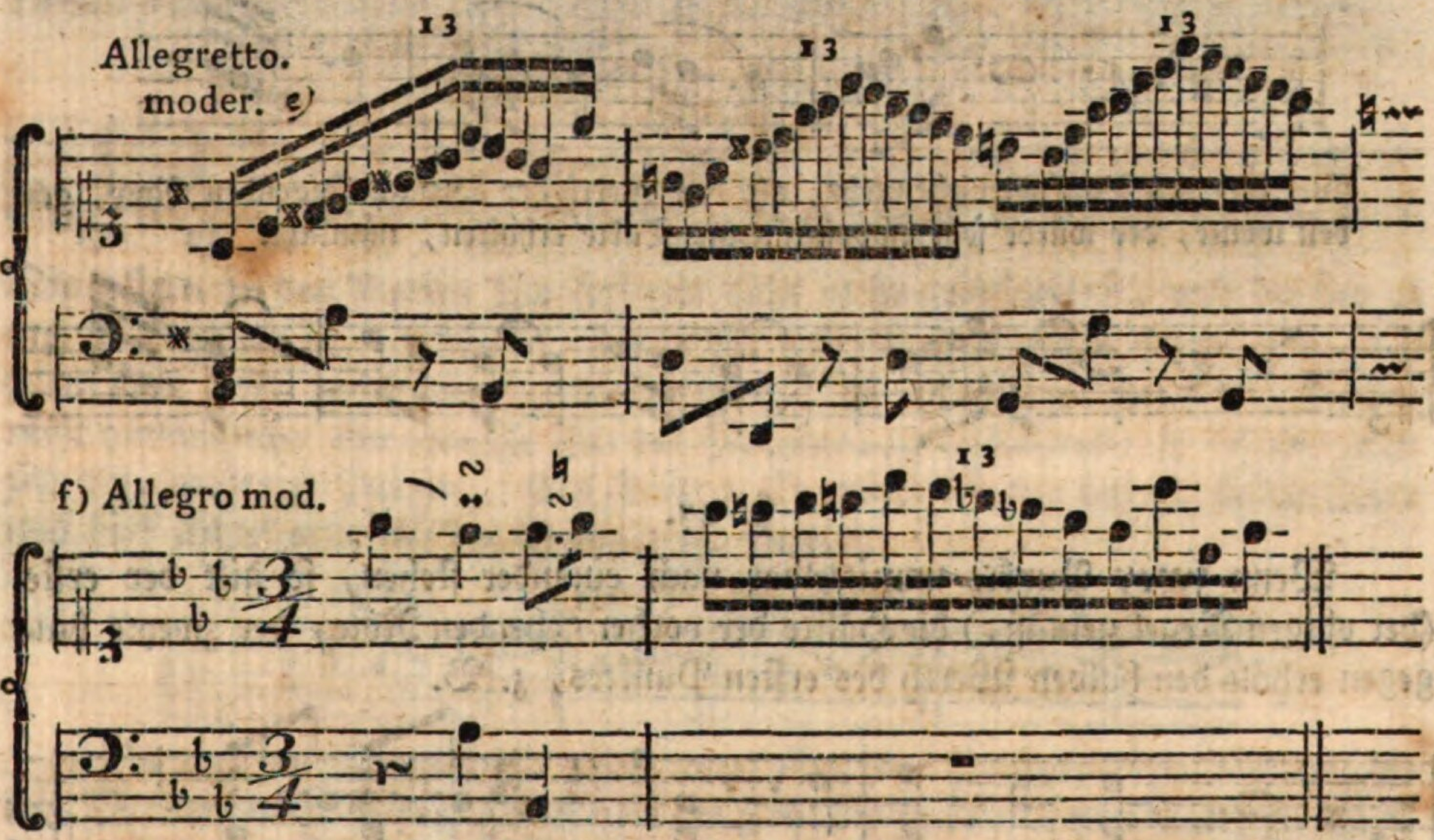
Auch

zur Nachahmung empfehlen, ſondern wenigſtens in einem *Allegretto grazioſo* nur mit jeder erſten Note, aber nicht in der Mitte ꝛc. ſolcher Figuren, einen Baß eintreten laſſen.





Auch ſogar alsdann, wenn der Punkt erſt im folgenden Takte ſteht, bekommt er den



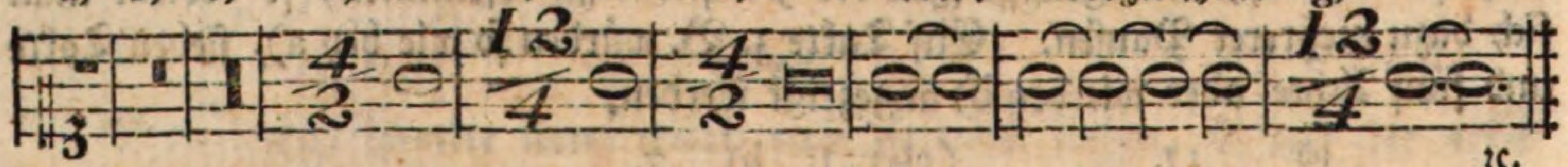
In dem letztern Beyſpiele hat der Verfaſſer zu den dreyzehn Noten, welche in drey gleichen Zeiträumen (Takttheilen) geſpielt werden ſollen, zwar keinen Baß geſetzt; aber auch ohne denſelben thut dieſe Figur, in der vorgeſchriebenen ziemlich mäßigen Bewegung, auf mich keine angenehme Wirkung, weil ich die Eintheilung in drey Viertel ohne ein gewiſſes Widerſtreben nicht ſogleich aus den Gedanken bringen kann. Gern würde ich zugeben, daß dies blos an meinem Gefühle liegen könne, wenn nicht Sulzer eine ähnliche Bemerkung gemacht hätte. Er ſchreibt nämlich im Artikel Triole: „Sie (die Olen von 5, 7, 9 und mehrerern „Noten) erfodern aber einen geſchickten Spieler, und ſind bey dem allen, zumal wenn ſie „von keiner beträchtlichen Geſchwindigkeit ſind, und ihrer etliche auf einander folgen, (wie in den erwähnten Sonaten mit veränderten Repriſen S. 26. und für Kenner und Liebhaber oben bey f)) „von widriger Wirkung auf den Zuhörer, weil ſie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben ſcheinen ꝛc.“ Von den Fällen, wo dies Letztere zweckmäßig geſchieht, und dann zur Schönheit werden kann, iſt hier die Rede nicht.

Eine ganze Taktpauſe z. B. gilt im Viervierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ nur drey Achtel, im $\frac{6}{4}$ ſechs Viertel u. ſ. w. je nachdem die Taktart größer oder kleiner iſt *). Eben ſo verhält ſichs mit den noch größern Pauſen.

*) Broßard lehrt in ſeinem *Dictionaire de Muſique*, daß z. B. im $\frac{12}{4}$, wenn ein ganzer Takt pauſirt werden ſolle, nur die Pauſe einer Runden, (eine Taktpauſe a,) zu zwey Takten die Pauſe zweyer Runden b) nöthig ſey u. ſ. w. Marpurg hingegen ſchreibt in ſeiner Anleitung zur Muſik ꝛc. S. 93. f. „Dieſes“ (daß nämlich ein Takt durch die Pauſe einer Runden a) angezeigt werde) „geſchieht in allen oben vorgebrachten Taktarten, einfachen und „zuſammen geſetzten, zwey- und dreygliedrigen, ausgenommen im Vierzweytheil- (nach den Kritiſchen Briefen über die Tonkunſt S. 124. auch im Sechszweytheil- und Zwölfviertheiltakte) „in welchem ein ganzer Takt mit der Pauſe von zwo Runden b); zween Takte „mit der Pauſe von vier Runden c) u. ſ. w. bezeichnet wird ꝛc.“

Deutlicher iſt es unſtreitig, wenn man in jeder Taktart, ſie ſey groß oder klein, einfach oder zuſammengeſetzt ꝛc. das Zeichen bey a) wie es gewöhnlich geſchieht, für einen Takt gelten läßt; aber analogiſch richtiger iſt die von Marpurg vorgeſchlagene Bezeichnung allerdings; denn man deutet z. B. im $\frac{4}{2}$ und $\frac{12}{4}$ einen Ton, welcher den ganzen Takt hindurch ausgehalten werden ſoll, nicht ſo an, wie bey d) und e), ſondern auf die bey f) und g) angezeigte Art.

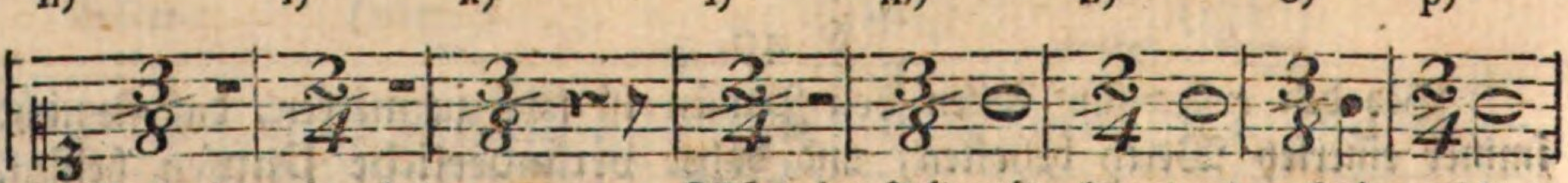
a) b) c) d) e) f) oder: desgleichen: g)



ꝛc.

Nur möchte es, der Analogie nach, wohl ebenfalls nöthig ſeyn, zur Pauſe eines Taktes z. B. im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc nicht mehr die Taktpauſe h) i), ſondern dafür die Bezeichnung bey k) und l) zu wählen, weil man in den genannten Taktarten Töne, welche einen Takt hindurch ausgehalten werden ſollen, nicht wie bey m) und n), ſondern vermittelſt der Noten bey o) und p) anzeigt.

h) i) k) l) m) n) o) p)

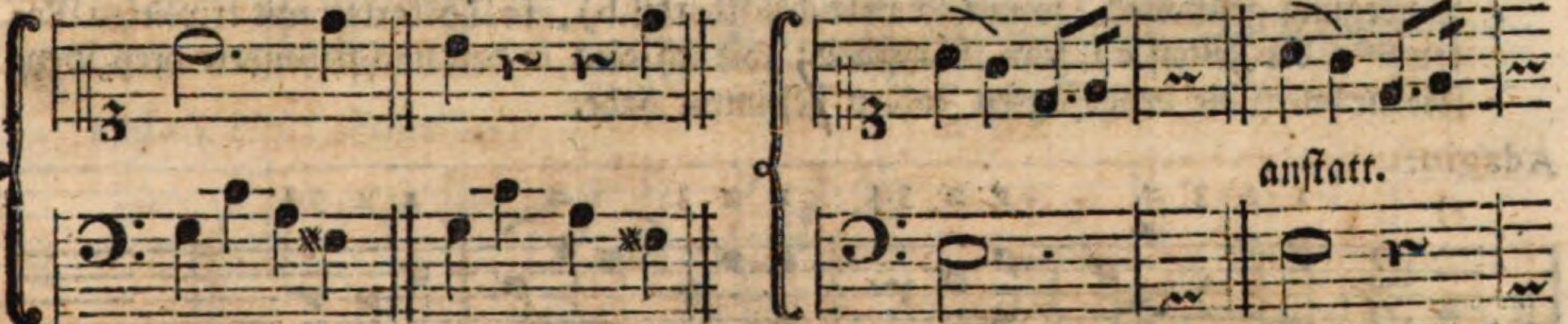


Wenn man nun das angenommene Zeichen der Taktpauſen bey einzelnen Takten nicht in allen Taktarten gelten laſſen wollte, ſo könnten aus eben dem Grunde auch die, welche zwey und mehrere Takte zu pauſiren anzeigen, außer dem Viervierteltakte (C, $\frac{4}{4}$ 2) nicht mehr ſtatt finden. Welch eine Menge neuer Bezeichnungen würden aber alsdann zu den verſchiedenen Taktarten erfordert! Und wie viele unnöthige Schwierigkeiten — vielleicht auch Unordnungen — würden durch dieſe analogiſch richtigere Bezeichnung der Taktpauſen entſtehen!

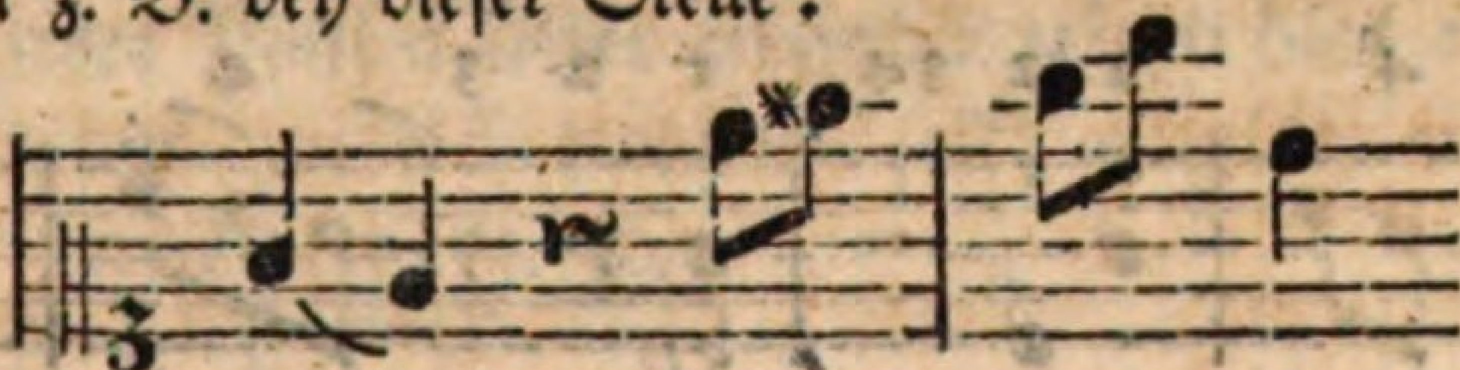
ſen. Eine halbe Taktpauſe zeigt gewöhnlich *) die Dauer zweyer Viertel an.

Die kleinern Pauſen ſind **unveränderlich**, das heißt, ſie behalten in jeder Taktart ihren beſtimmten Werth, folglich gilt eine Viertelpauſe immer zwey Achtel ꝛc. Eben ſo unverändert bleiben auch die übrigen Pauſen, die man, von dem Viertel an, insgeſammt Soſpiren z. B. Achtelſoſpiren ꝛc. nennt.

Anm. 1. Anfänger laſſen gewöhnlich, während der Pauſen, die Finger auf den Taſten liegen, wodurch denn oft ein unerträglicher Uebelklang entſteht, wie hier:

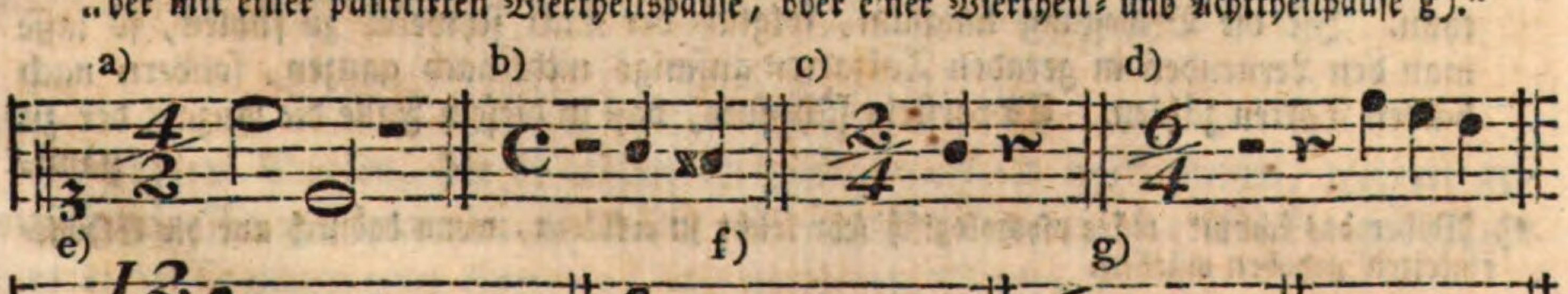


Dieſer Fehler hat außerdem noch auf die Fingerſetzung einen ſchädlichen Einfluß. Denn ließe man z. B. bey dieſer Stelle:


ꝛc.

die Finger während der Pauſe auf der Taſte c̄ liegen, ſo würden die folgenden Achtel äußerſt unbequem heraus zu bringen ſeyn, da man ſonſt den Daumen nach der Pauſe ein=

*) Nur in den größern Taktarten weichen einige ältere Tonlehrer hiervon ab. Im 12/4 z. B. ſoll eine halbe Taktpauſe die Hälfte des Taktes, folglich ſechs Viertel anzeigen. Marpurg ſchreibt in der erwähnten Anleitung S. 94. f. „daß, wenn ein halber Takt (die Hälfte eines „Taktes) pauſiret werden ſoll, ſolches angezeigt werden muß im Vierzweytheil mit der „Pauſe von einer Runden a); im Vierviertheil und Zweyzweytheil mit der Pauſe einer „Weiſſen b); im Zweyviertheil mit einer Viertheilspauſe c); im Sechsviertheil mit der „Pauſe von einer Weiſſen und einer Viertheilpauſe d); im Zwölfachttheil entweder mit zwo „punktirten Viertheilpauſen e), oder wenn man den Punkt nicht gebrauchen will, mit zwo „Viertheilpauſen, deren jede eine Achttheilpauſe hinter ſich hat f); im Sechsachttheil entwe„der mit einer punktirten Viertheilspauſe, oder einer Viertheil= und Achttheilpauſe g).“

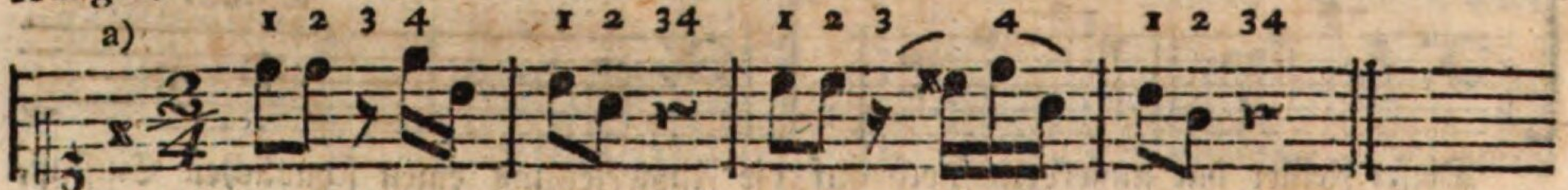


einſetzen, und dann ganz ungezwungen weiter ſpielen kann. Schon hieraus ſieht man, wie nöthig es iſt, die Finger bey den Pauſen gehörig abzuheben.

Anm. 2. Das Pauſiren wird manchem Anfänger ſchwerer, als das Spielen ſelbſt. *) Kleinere Pauſen ſind indeß auf dem Klaviere leichter zu erlernen, als auf den meiſten andern Inſtrumenten, weil wenigſtens in den erſten Uebungsſtücken doch gewöhnlich immer Eine Hand geſchäftig bleibt, und nicht leicht für beyde Hände zugleich ſolche ſchwer zu fühlende Pauſen vorkommen. Sollte ſich aber dieſer Fall ereignen, ſo laſſe man den Lernenden während der Pauſen anfangs laut zählen, damit man höre, wo er etwa fehlt. In langſamer Bewegung würde ich nach Achteln a) zählen laſſen; denn dieſe ſind leichter zu fühlen, als die längern Notengattungen. Iſt aber die Bewegung geſchwind, ſo nimmt man die Viertel b), in Taktarten mit triplirten Noten **) die Zeiten c) zum Maßſtabe; wie ich dies in den nachſtehenden drey Beyſpielen durch die beygefügten Zahlen beſtimmt habe.

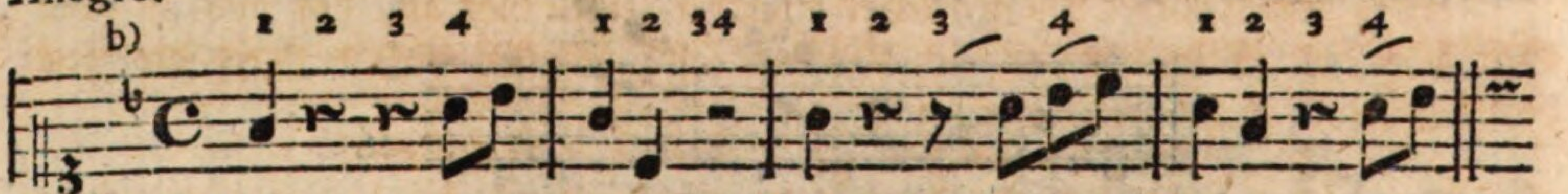
Adagio.

a)



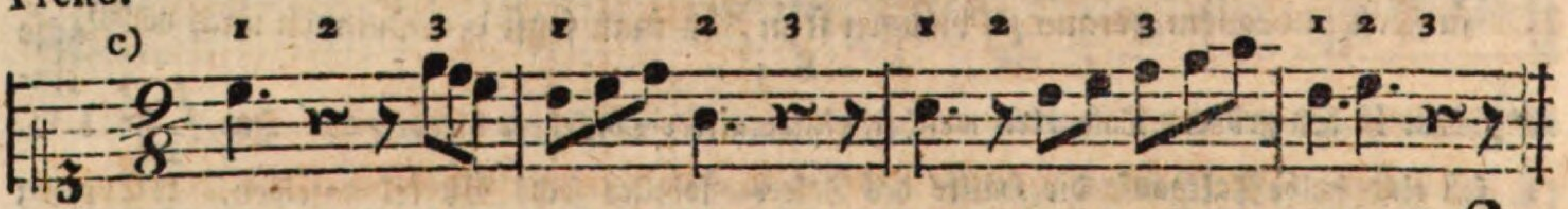
Allegro.

b)



Preſto.

c)



Mehrere Takte lernen die Schüler am leichteſten in kurzen Taktarten ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc.) pauſiren, beſonders wenn die Bewegung geſchwind iſt. Haben ſie darin einige Sicherheit, ſo kann man mit $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C ꝛc. ebenfalls in geſchwindem Zeitmaße einen Verſuch machen. Hierbey wird das Taktſchlagen gute Dienſte thun. Iſt die Bewegung langſam, folglich der Takt ſchwerer zu fühlen, ſo laſſe man den Lernenden in geraden Taktarten anfangs nicht nach ganzen, ſondern nach halben Takten zählen. Es verſteht ſich aber, daß in dieſem Falle die Anzahl der zu pauſi-

*) Woher das kommt, wäre pſychologiſch ſehr leicht zu erklären, wenn dadurch nur die Schwierigkeiten gehoben würden.

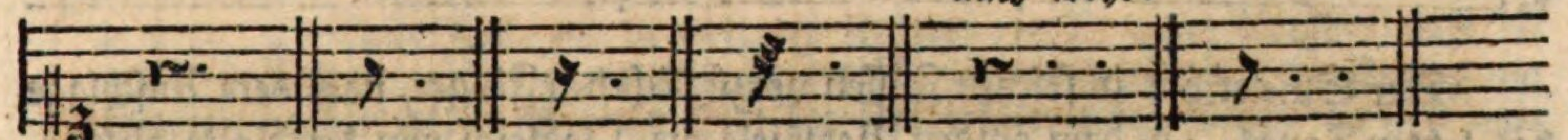
**) Eine nähere Erklärung dieſer Ausdrücke wird in dem dazu beſtimmten folgenden Kapitel vorkommen. Hier ſchien mirs nöthig zu ſeyn, nur im Allgemeinen etwas über das Pauſiren zu ſagen.

pauſirenden Takte verdoppelt werden muß. Wenn nämlich vier ganze Takte zu pauſiren wären, ſo zählte man dafür acht halbe u. ſ. w.

§. 50.

Man pflegt auch einige Pauſen, vorzüglich die kleinern, der Kürze und Bequemlichkeit wegen, durch Punkte um die Hälfte zu verlängern, da man außerdem zwey Pauſen von verſchiedener Geltung dafür ſchreiben müßte, nämlich:

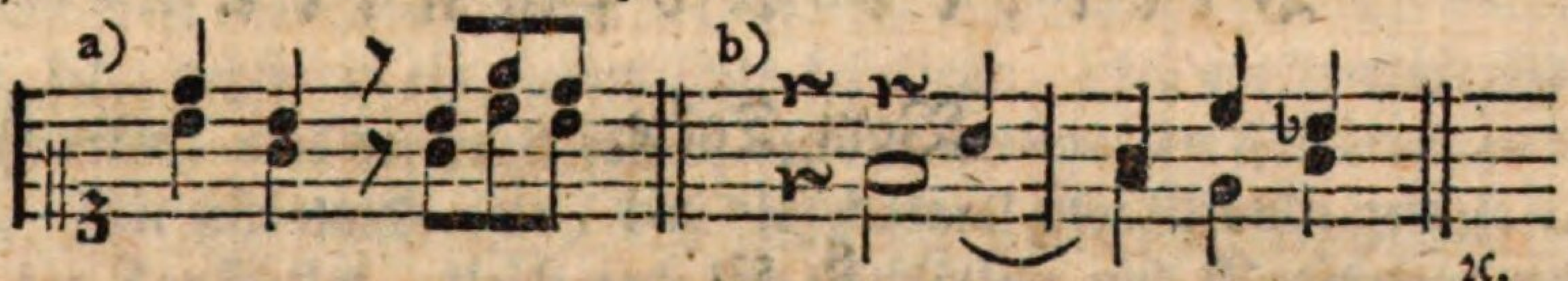
auch wohl:



anſtatt dieſer Schreibart: beſſer:

§. 51.

Zwey oder mehrere Pauſen über einander zeigen blos an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pauſiren ſoll, folglich wird dadurch die Zeit des Pauſirens nicht verlängert, z. E.



ꝛc.

In dem Beyſpiele a) pauſirt man alſo, der zwey Achtelpauſen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erſte Viertel in beyden Stimmen zugleich pauſirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpauſe folgt, ſo verſteht ſichs, daß man das a erſt nach dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anſchlägt. Hiervon iſt die Anwendung leicht auf andere Fälle zu machen.

§. 52.

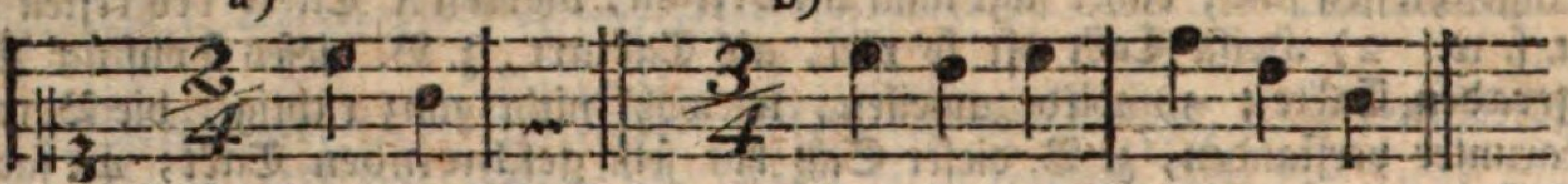
Längere Pauſen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeiniglich Generalpauſen genannt. Sie ſind oft von großer Wirkung, beſonders wenn ſie unerwartet eintreten, wie in dieſem Beyſpiele:

Alle-

Gerade oder gleiche Taktarten heißen die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) beſtehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

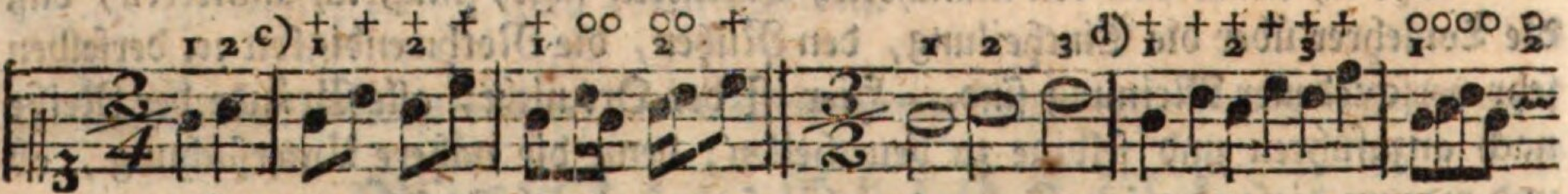
Anm. 1. Unter Zeiten, Taktzeiten, Hauptzeiten, Taktheilen ꝛc. verſteht man die merklich fühlbaren Theile, in welche eine Taktart zerfällt. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey a), der Dreyviertel aber drey b) ſolche Zeiten oder Taktheile. Daher ſagt man eine zwey = dreytheilige ꝛc. Taktart.

a) b)



Die Taktheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Taktheile gebraucht werden, ſo heißen die Achtel in dieſem Falle Glieder. (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält alſo zwey Taktheile, nämlich Viertel, oder vier Glieder c) (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Taktheile, oder ſechs Glieder d.) u. ſ. w.

c) d)



Die Taktheile habe ich durch Zahlen, die Glieder aber durch + bemerkt. Die noch kleinern mit ○ bezeichneten Notengattungen pflegt man ſchlechthin Noten oder Taktnoten zu nennen.

In verſchiedenen Taktarten z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus dieſem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte d. h. dreygliedrige. Der nachſtehende Sechsachteltakt z. B. beſteht aus zwey e), der Neunachteltakt aber aus drey f) Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.

e) f)

(Daß die Tonlehrer in der Benennung der Taktheile, Glieder ꝛc. von einander abweichen, habe ich oben ſchon im Allgemeinen erinnert.)

Anm. 2. Zur Beſtimmung der Taktarten bedient man ſich größtentheils zweyer über einander ſtehenden Zahlen: $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ ꝛc. wovon die obere ($\frac{3}{\ }$ $\frac{2}{\ }$ $\frac{4}{\ }$ ꝛc.) die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die

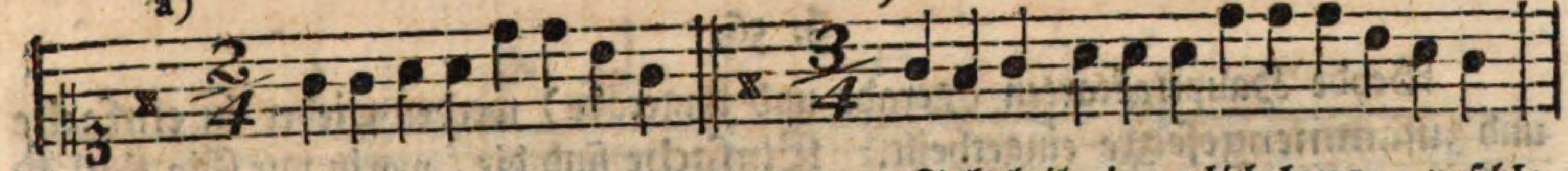
un=

untere Ziffer ($\frac{}{2}$, $\frac{}{4}$, $\frac{}{8}$ ꝛc.) beſtimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel, als Takttheile anzuſehen ſind.

In den Taktarten, welche aus triplirten Zeiten beſtehen, bezeichnet die obere Zahl nicht die wirklichen Takttheile oder Hauptzeiten, ſondern nur die Glieder; wenn man ſich nämlich z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. dgl. die Achtel blos als Glieder, aber nicht als wirkliche Takttheile denkt.

Anm. 3. Jede Taktart hat gute und ſchlechte Takttheile *), das heißt, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich ſind, wie in den nachſtehenden Beyſpielen, ſo liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn Jeder fühlt daß bey a) von zwey, und bey b) von drey Vierteln jedesmal das erſte wichtiger iſt, als das zweyte ꝛc. **)

a) b)



Aus dieſem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anſchlagende, accentuirte ꝛc. genannt. Beym Taktſchlagen fallen ſie in die Zeit des Niederſchlagens. (*theſis.*)

*) Wenn anders dieſe allgemein angenommene Theorie richtig iſt, ſo müſſen alle Taktarten aus mehreren Zeiten beſtehen. Hieraus folgt, daß es gar keine Taktart von einer einzigen Zeit geben kann. Indeß hat doch einer unſrer erſten Tonſetzer für das Klavier, C. P. E. Bach, in ſeinen vier Klavierſonaten mit einer Violine ꝛc. 1777. ein Allegretto aus E moll im Einvierteltakte ($\frac{1}{4}$) geſchrieben, welches wohl eine Verwechſelung mit dem Zweyachteltakte ($\frac{2}{8}$) ſeyn mag; wie denn die zwey Takttheile in dem erwähnten Allegretto ſehr merklich zu fühlen ſind. Ueberhaupt ſcheint mir der Charakter dieſes Stückes zu einer ſo kurzen Taktart nicht munter genug zu ſeyn, folglich den ſehr leichten Vortrag nicht zu erfordern, welchen ähnliche Taktarten vorausſetzen. Uebrigens wäre nun zu unterſuchen, ob Zeiten von gleich langem innern Werthe, die ſich nicht einmal in Gedanken in kleinere (Zeiten) abtheilen ließen, das Gefühl, welches wir Takt nennen, in uns erregen könnten? oder, wenn das möglich wäre, ob eine ſolche Taktart Reiz für uns haben würde? Ich bin ſehr geneigt, dieſe Fragen mit nein zu beantworten. In der Poeſie hat man noch kein Metrum von lauter einſilbigen Füßen einzuführen für gut befunden. Eſchenburg ſchreibt in ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften S. 43. „Füſſe des Sylbenmaſſes oder „Verſes ſind nämlich die einzelnen aufgelöſten Theile der poetiſchen Rede, die nach einer feſt„geſetzten proſodiſchen Abmeſſung aus zwey, drey oder vier Sylben von beſtimmter Länge und „Kürze beſtehen ꝛc.“ In Sulzers allgem. Theorie heißt es: „Fuß iſt ein kleines, aus zwey, „höchſtens vier Sylben beſtehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent (in „der Muſik: guten Takttheil) hat ꝛc.“

**) Es würde daher nicht ſchwer ſeyn, die Taktſtriche auch alsdann am gehörigen Orte beyzufügen, wenn ich die Taktart nicht beſtimmt hätte.

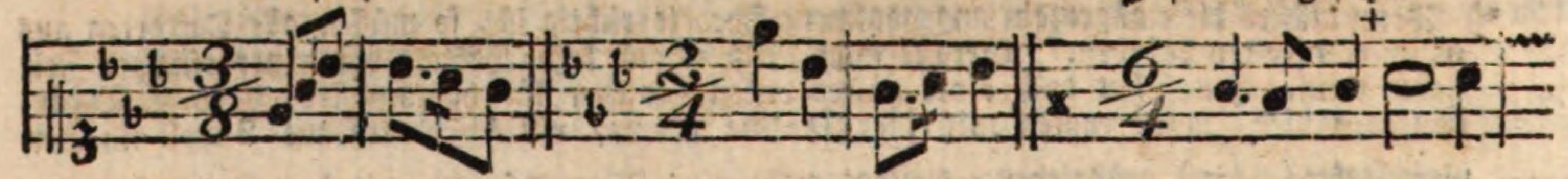
Die ſchlechten Takttheile nennt man ſonſt auch innerlich kurze, durchgehende, unaccentuirte u. ſ. w. Sie werden im Aufheben der Hand vorgetragen, welches in der Kunſtſprache *arſis* heißt.

In jeder zweytheiligen Taktart iſt nur Ein guter Takttheil, nämlich der erſte; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den erſten und den dritten, wovon der erſte den größern Nachdruck erhält. In den dreytheiligen Taktarten iſt eigentlich nur der erſte Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, ſo wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird. Auch die Taktglieder ſind ſich in Anſehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren iſt das erſte, dritte, fünfte, ſiebente ꝛc. in dreygliedrigen aber das erſte, vierte, ſiebente, zehnte Taktglied gut oder anſchlagend, die übrigen heißen ſchlecht oder durchgehend. Eben ſo verhält ſichs auch mit den kleinern Notengattungen.

§. 56.

Beyde Haupttaktarten (gerade und ungerade) werden wieder in einfache und zuſammengeſetzte eingetheilt. Einfache ſind die, worin nur Ein Fuß *) enthalten iſt, die man alſo in der Mitte nicht theilen kann; zuſammengeſetzte Taktarten hingegen beſtehen aus zwey Füßen, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. z. B.

Einfach: Zuſammengeſetzt:

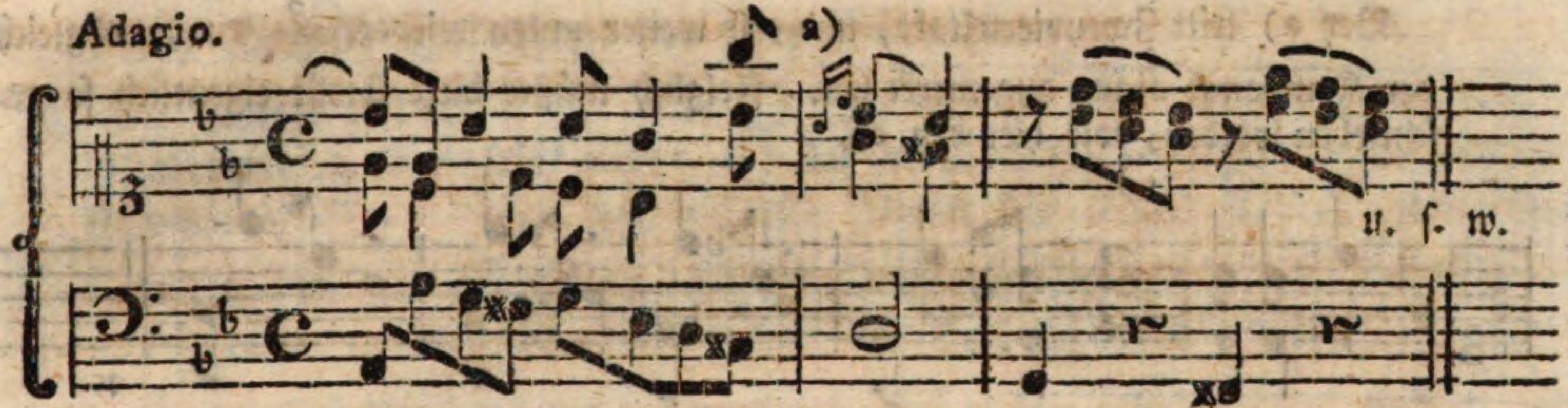


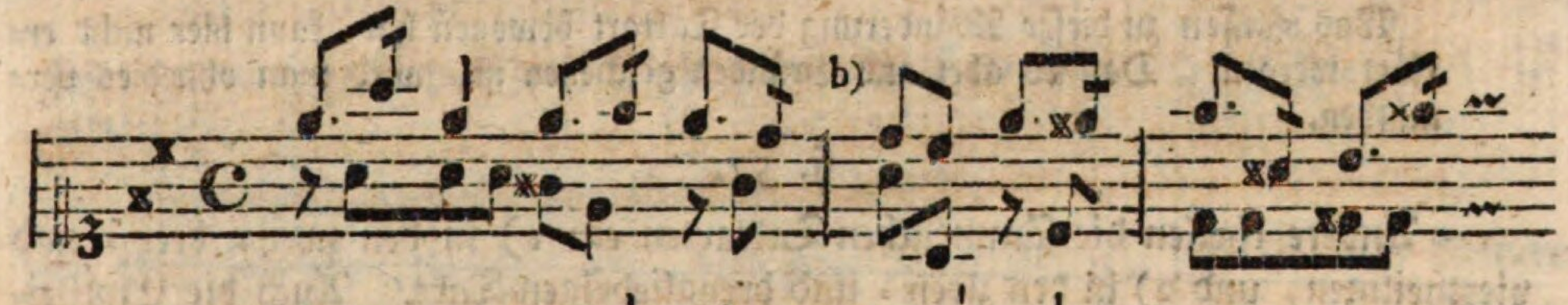
Es giebt Fälle, wo die Komponiſten aus gewiſſen Gründen einen einzelnen Takt unvollſtändig laſſen, oder ihn um die Hälfte verkürzen. Von der Art ſind unter andern die nachſtehenden beyden Beyſpiele, das bey a) aus einer Bachiſchen Sonate, und das bey b) aus Reichardts Ariadne auf Naxos.

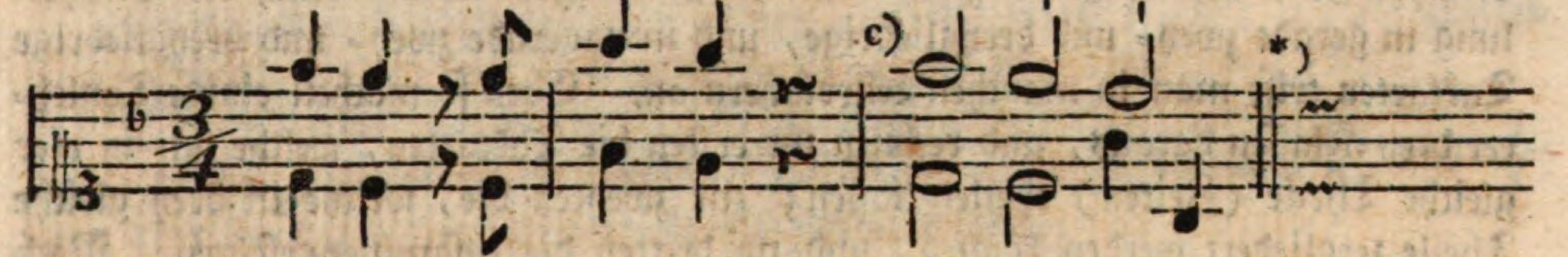
Hingegen wird auch wohl ein einzelner Takt verlängert, oder zwey Takte werden in Einen zuſammen gezogen. Ein ſehr bekanntes Beyſpiel von großer Wirkung kommt in Grauns Tod Jeſu vor, welches ich bey c) auszugsweiſe einrücke. (Beyläufig merke ich mit an, daß in dieſem verlängerten Takte alle drey Noten nachdrücklich vorgetragen werden müſſen.)

Ada-

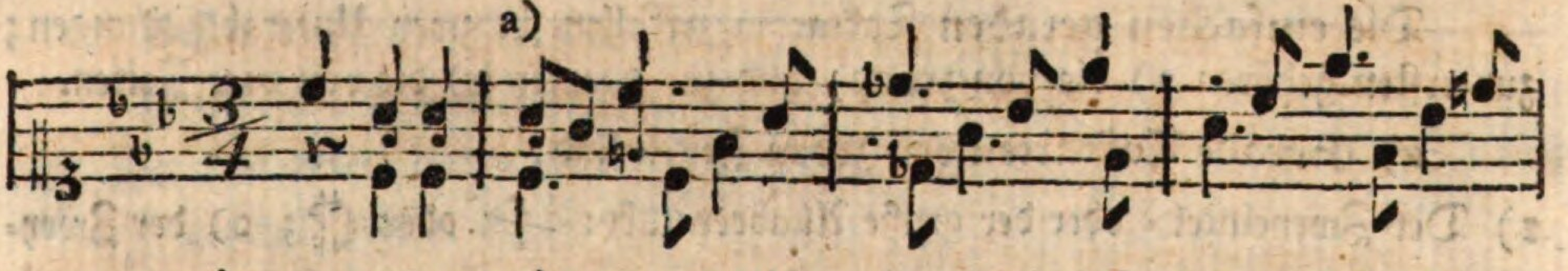
*) Fuß (metriſcher Fuß) iſt in der Muſik ungefähr eben das, was man in der Poeſie darunter verſteht. So wie in der Dichtkunſt lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören, eben ſo müſſen auch in der Muſik gute und ſchlechte Takttheile in einem Fuße (Takte) enthalten ſeyn.

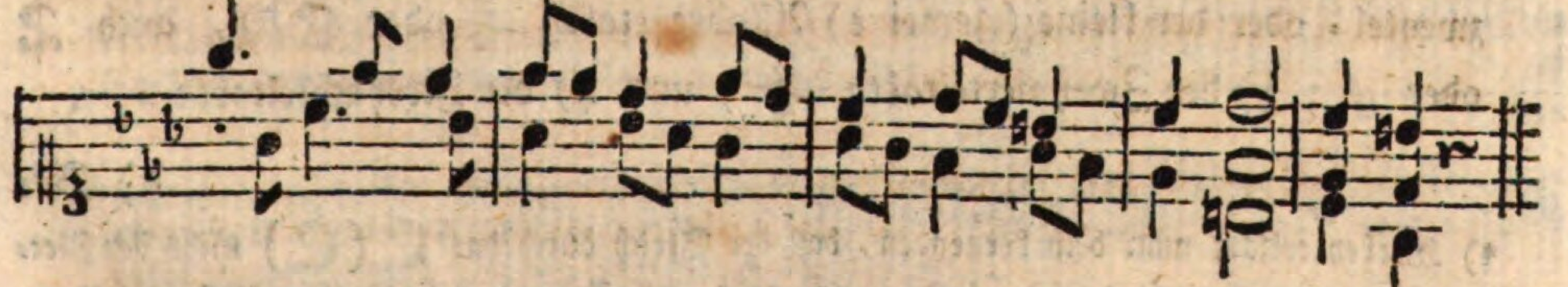






Zu den Freyheiten, welche ſich die Komponiſten wider den Takt erlauben, kann auch die ſo genannte **Verwirrung** (*la confuſione, imbroglio*) gerechnet werden. Dieſe Verwirrung entſteht, wenn in einem Tonſtücke einzelne Stellen aus einer ganz entgegen geſetzten Taktart untermiſcht ſind; z. B. das Stück wäre im Dreyvierteltakte geſchrieben, und enthielte einzelne Stellen im $\frac{2}{4}$ u. ſ. w. Hier folgt ein Beyſpiel von der Art. **)



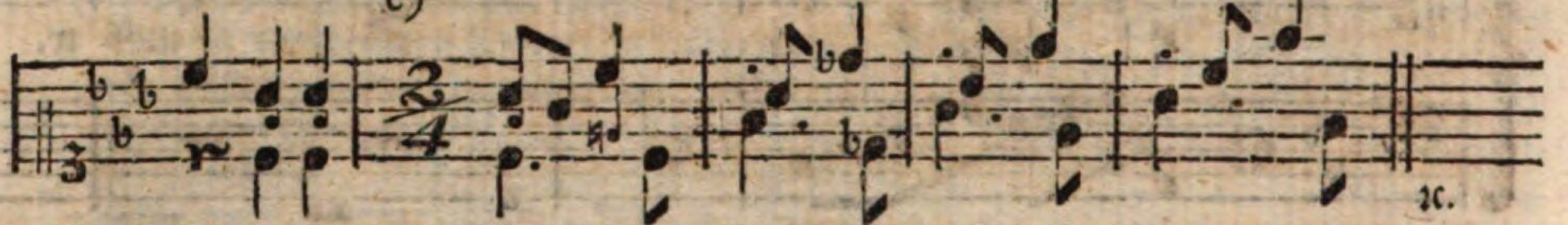


*) Aus dem Chore: Freuet euch alle ꝛc.

**) Aus dem Schlußchore der Pilgrimme von Haſſe. Den Baß dazu denke man ſich eine Oktave tiefer.

Bey a) tritt Zweyvierteltakt, und erſt weiter unten wieder $\frac{3}{4}$ ein, obgleich der Komponiſt nichts angemerkt hat. Folglich müßte dieſe Stelle eigentlich ſo geſchrieben werden, wie hier bey c).

c)



Was Haſſen zu dieſer Abänderung der Taktart bewogen hat, kann hier nicht erklärt werden. Daß es aber aus Gründen geſchehen iſt, wird man ohnedies vermuthen.

§. 57.

Andere theilen die ſämmtlichen Taktarten ein 1) in den zwey- drey- und viertheiligen, und 2) in den zwey- und dreygliedrigen Takt. Auch die Eintheilung in gerade zwey- und dreygliedrige, und in ungerade zwey- und dreygliedrige Taktarten triſt man in manchen Lehrbüchern an. Eben ſo machen einige Tonlehrer drey Klaſſen daraus, und rechnen zur erſten die Taktarten, welche ſich in vier gleiche Theile (Zeiten) theilen laſſen; zur zweyten die, welche in drey gleiche Theile zergliedert werden können, und zur dritten die zuſammengeſetzten. Noch Andere unterſcheiden 1) die einfachen oder urſprünglichen, 2) die vermiſchten, und 3) die zuſammengeſetzten Taktarten. Der Kürze wegen übergehe ich alle dieſe, ſo wie verſchiedene andere Klaſſifikationen, und bleibe bey der §. 55. angenommenen Eintheilung.

§. 58.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur erſten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) Gerade Taktarten von zwey Zeiten ſind:

1) Der Zweyeintel- oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder 𝄵; 2) der Zweyzweytel- oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder 𝄵 *), auch 2 oder /; 3) der Zweyvierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Ge-

*) Hierbey erklärt man dem Lernenden, daß der Strich durch das 𝄴 (𝄵) nicht der Zierlichkeit wegen beygefügt wird, ſondern eine geſchwinde Taktart, nämlich den Allabrevetakt anzeigt. Außer der Bewegung iſt dieſes Alla breve (oder Alla capella) noch darin von dem gemeinen Viervierteltakte (𝄴) verſchieden, daß jenes zwar auch vier Viertel, aber nur zwey Zeiten enthält; da hingegen der Viervierteltakt wirklich aus vier Zeiten beſteht.

Eine genauere Beſchreibung des Allabreve wird unten bey der Bewegung vorkommen.

b) Gerade Taktarten von vier Zeiten ſind:

5) Der Vierzweyteltakt: $\frac{4}{2}$ oder O *), welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechſelt wird; 6) der große Viervierteltakt: C, oder beſtimmter: $\frac{4}{4}$, (deſſen geſchwindeſte Noten die Achtel ſind,) hat einen kräftigen, ſchweren Vortrag, und eine langſame Bewegung; 7) der gemeine, ſchlechte, gerade, kleine Viervierteltakt: C; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$.

Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in ſofern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede iſt: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

Zuſammengeſetzte gerade Taktarten ſind:

1) Der Sechsvierteltakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfachteltakt: $\frac{12}{8}$.

Hierzu kann man noch zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; ſo wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zuſammengeſetzt ſeyn können.

§. 59.

Ungerade einfache Taktarten, oder wirkliche Tripeltakte **) ſind:

1) Der Dreyzweyteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Dreyvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Dreyachteltakt: $\frac{3}{8}$.

Außer dieſen können noch hinzukommen: $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zuſammengeſetzte Taktarten ſind:

4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

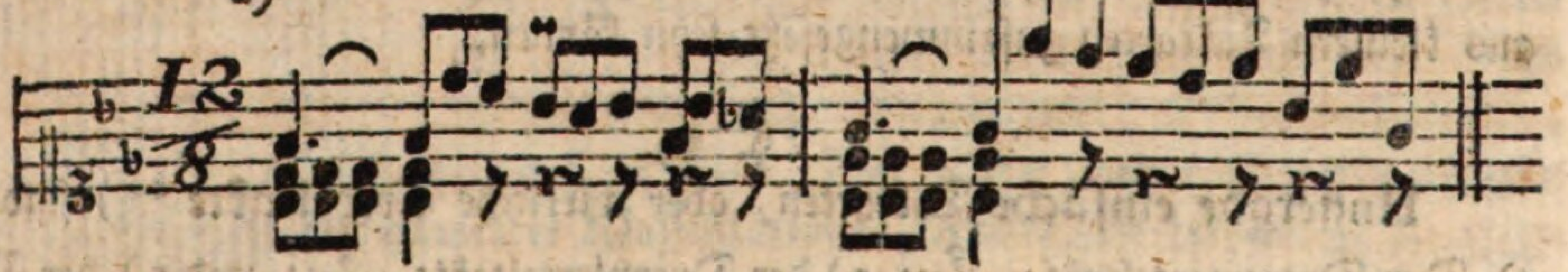
Verſchiedene dieſer genannten Taktarten ſind jetzt nicht mehr gebräuchlich, und werden von einigen neuern Tonlehrern und Komponiſten als höchſt überflüſſige Dinge und mu=

*) Ehedem wurde der Vierzweyteltakt durch O bezeichnet, daher wählte man für den Zweyzweyteltakt einen ſo genannten durchſchnittenen Halbzirkel ₵, woraus denn nach und nach unſer oben erwähntes ₵ mit dem Striche entſtanden iſt.

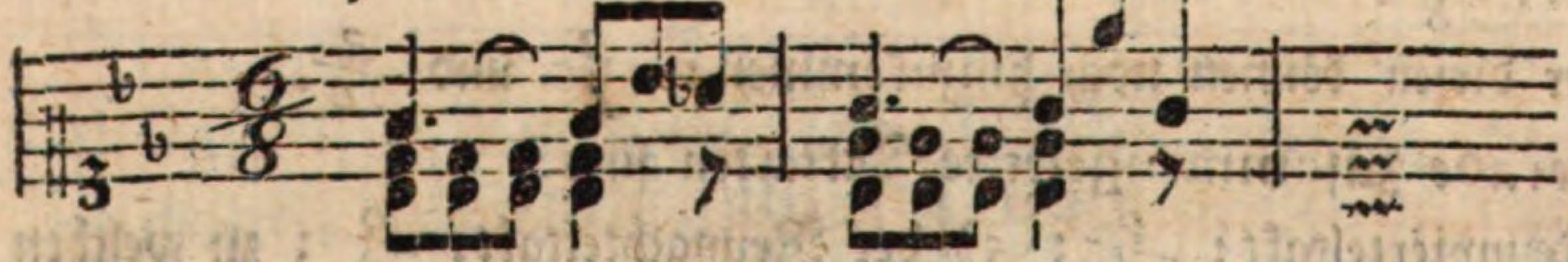
**) Die Taktarten, welche nur aus zwey oder vier triplirten (dreygliedrigen) Zeiten beſtehen, wie $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. gehören eigentlich nicht mit zu den Tripeltakten, ob ſie gleich von Einigen dafür erklärt werden.

muſikaliſche Pedantereyen verworfen. — Es kann ſeyn, daß die ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieſer Taktarten geſetzt, und davon bey weiten zu viel Wirkung erwartet haben mögen. Indeß verfallen wir dagegen, wie es denn ſo oft zu geſchehen pflegt, in den entgegen geſetzten Fehler, und ſchreiben alle unſere Tonſtücke nur in wenigen Taktarten *) auf. Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der gute und charakteriſtiſche Vortrag nicht mehr ſo allgemein ſeyn kann, als ehedem, wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rückſicht nehmen. Käme wirklich auf die Taktart nichts an, ſo müßte man ein Tonſtück von vier Hauptzeiten, z. B. im $\frac{12}{8}$, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey ſolchen Zeiten, z. B. in $\frac{6}{8}$, ſetzen können. Allein dies wäre — der daraus entſtehenden Fehler in der Kompoſition nicht zu gedenken — ſelbſt für den ausübenden Muſiker gar nicht gleichgültig. Denn im $\frac{12}{8}$ a) fällt nur auf jede erſte Note des Taktes ein Hauptnachdruck, folglich darf das ſiebente Achtel nicht völlig ſo ſtark angegeben (markirt) werden, als das erſte; da hingegen im $\frac{6}{8}$ b) von ſechs und ſechs Achteln jedes erſte, alſo das ſiebente wieder ſo ſtark, als das erſte, accentuirt werden muß.

a)



b)



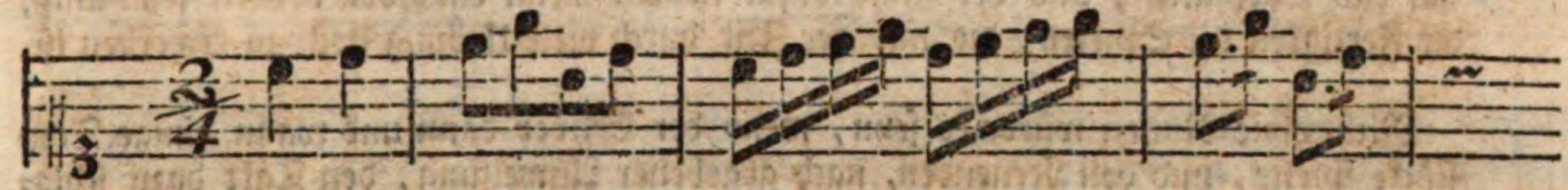
Hoffentlich wird man den Unterſchied dieſer beyden Taktarten fühlen, und die Anwendung auf andere Fälle machen können. Was übrigens den Vortrag der mancherley Taktarten betrift, das ſoll an ſeinem Orte näher beſtimmt werden.

§. 60.

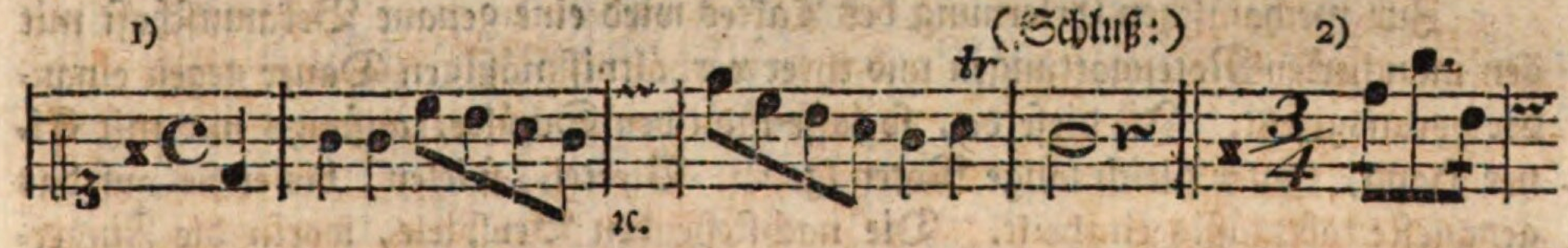
*) Ich nehme hiervon einige neuere vortrefliche Komponiſten, z. B. Schulz, Reichardt u. a. m. aus, die den Unterſchied gewiſſer ſich gleich ſcheinenden Taktarten für weſentlich halten, und Tonſtücke in $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{16}$ ꝛc. ſchreiben. Wenn aber der übrigens ſcharfſinnige Rouſſeau und ſeine Anhänger nicht ſo feine Praktiker waren, daß ſie die Verſchiedenheit des Charakters, der Bewegung ꝛc. mancher ſich gleich ſcheinenden Taktarten empfanden: ſo folgt doch hieraus keines Weges, daß Andere dieſe Verſchiedenheit nun auch nicht fühlen ſollten.

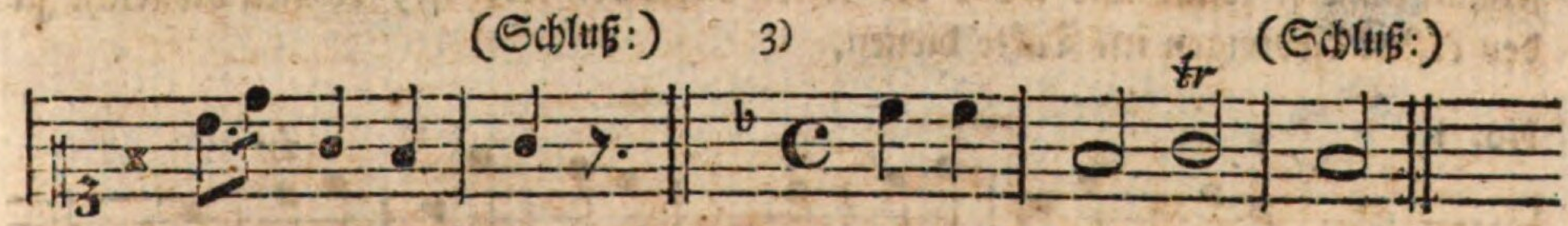
§. 60.

Wenn ein Takt voll iſt, d. h. wenn die zu Anfange des Tonſtückes beſtimmten Takttheile, in dem nachſtehenden Beyſpiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel ꝛc., jedesmal vorhanden ſind: ſo zeigt man es durch einen ſo genannten Taktſtrich an. Daher heißen alle die Noten, Pauſen und Punkte, welche zwiſchen zwey ſolchen Strichen ſtehen, in jeder Taktart zuſammen ein Takt. (S. die Anm. zu §. 53.)



In verſchiedenen Tonſtücken iſt der erſte Takt unvollſtändig; die fehlenden Noten ꝛc. ſind dafür im letzten Takte eines Tonſtückes oder Theiles enthalten, ſo daß der erſte und letzte Takt zuſammen für Einen gelten, wie in dieſen Beyſpielen:





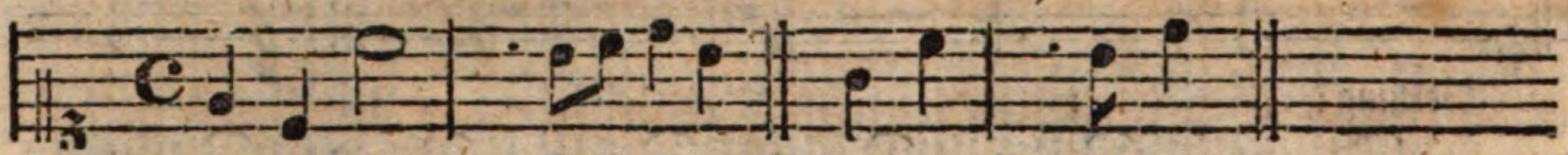
Man ſagt von ſolchen Tonſtücken, ſie fangen im Auftakte an.

---

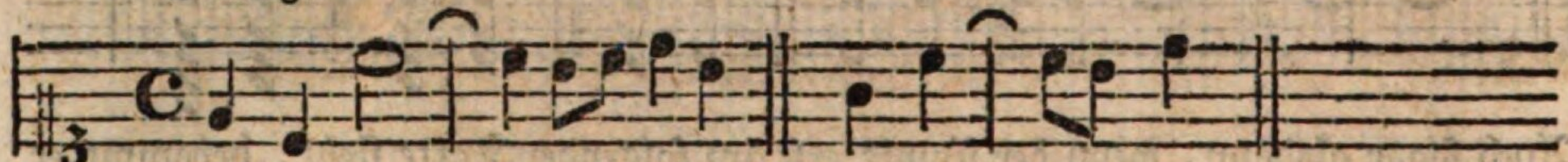
§. 61.

Ich komme nun zur mechaniſchen Eintheilung des Taktes überhaupt, oder wie der Anfänger nach dem Takte ſpielen lernen kann. Es erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen die richtige Abmeſſung der Noten nach ihrem verſchiedenen äußern Werthe beyzubringen, welcher nicht viel natürliches Taktge-

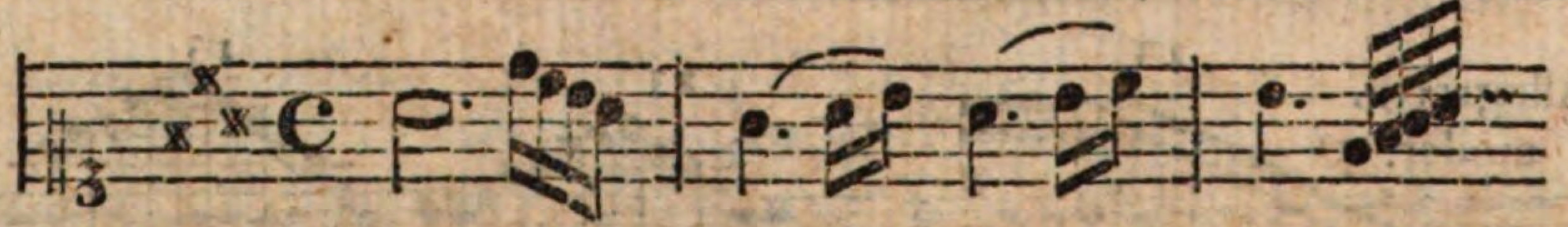
den halben Werth der vorher gehenden Note, wie hier:



Geltung:



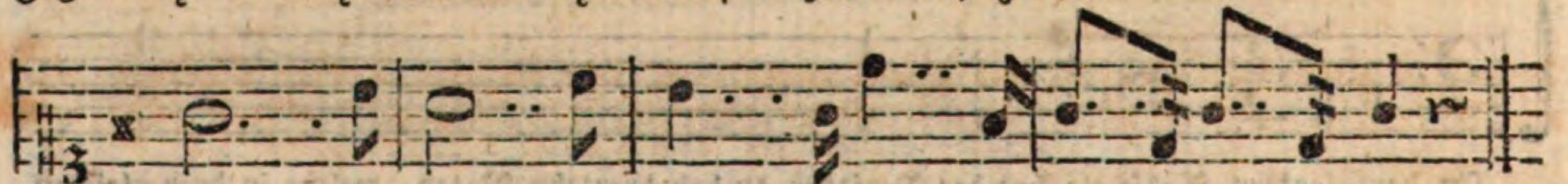
Die mehrmals gedruckte Regel, daß der Punkt ſo viel gelte, als die darnach folgende Note, iſt alſo offenbar falſch, wie man aus dieſem Beyſpiele ſehen kann:



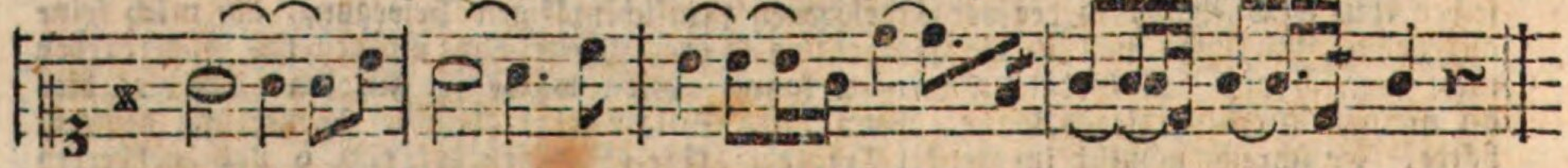
Wer hier den Punkten nicht mehr, als den Werth der darnach folgenden Note, geben wollte, der würde ſehr unvollſtändige Takte erhalten, nämlich:

§. 47.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander ſtehen, ſo gilt der erſte (der obigen Regel gemäß,) die Hälfte der vorher gehenden Note, der zweyte hingegen erhält den halben Werth des erſten Punktes, z. B.



Geltung: (oder:) (oder:) (oder:)



Aus dieſen und den §. 46. eingerückten Beyſpielen erhellet, daß man, ſtatt der Punkte, dieſelbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten anzeigen könnte; allein der Spieler hätte dabey mehr zu überſehen, folglich wählt man dafür mit Recht die weit bequemern Punkte. Uebrigens wird im Kapitel vom Vor-

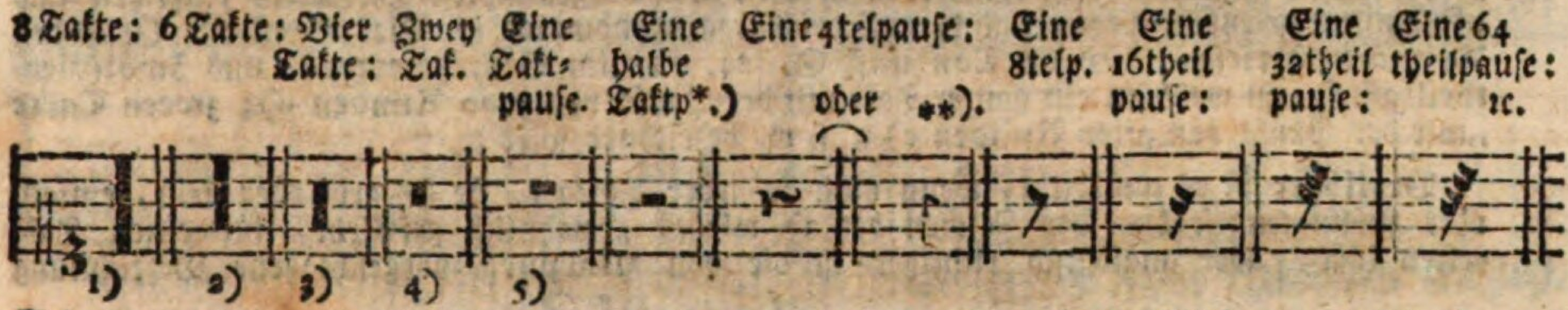
trage

trage gezeigt werden, daß man in vielen Fällen bey den Punkten etwas länger verweilen muß, als ihre eigentlich beſtimmte Dauer beträgt.

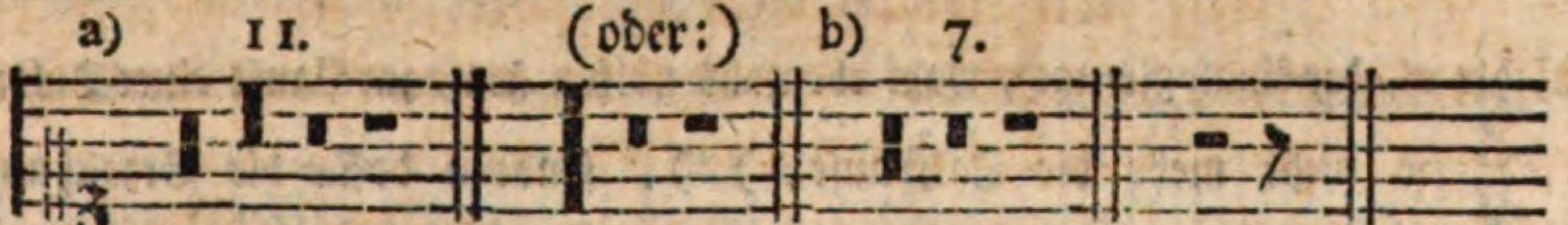
---

§. 48.

Oft ſoll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang ſtill ſeyn, (inne halten, ruhen, nicht ſpielen, pauſiren,) man hat daher gewiſſe Zeichen feſtgeſetzt, wodurch die erforderliche Dauer des Schweigens beſtimmt wird. Dieſe Zeichen heißen **Pauſen** oder **Schweigezeichen.** Ihre Geſtalt und Geltung iſt folgende:



Die erſtern beyden Pauſen ſind faſt gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey 3) und 4) kommen in Tonſtücken, welche für das Klavier allein geſetzt ſind, nur ſelten vor; aber deſto häufiger die letztern. Iſt ein einziges von dieſen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewiſſe Zeit des Pauſirens zu beſtimmen, ſo bedient man ſich dazu mehrerer Pauſen. Eilf Takte z. B. würden ſo wie bey a), ſieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.



Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pauſen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pauſirenden Takte zu ſchreiben, wie in den Beyſpielen a) und b).

§. 49.

Bey den erſten fünf Arten von Pauſen iſt noch zu merken, daß ſie nicht immer einerley Werth behalten, und daher **veränderliche Pauſen** heißen.

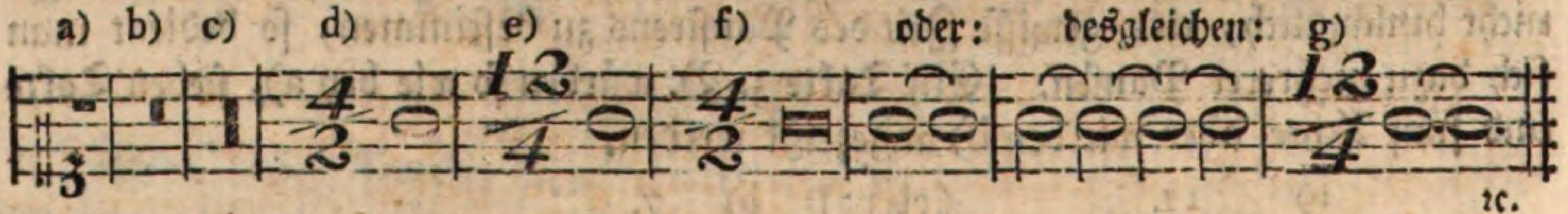
*) Man verwechſele die ganzen und halben Taktpauſen nicht mit einander. Bey der erſtern ſteht dieſes Zeichen ▬ nahe unter oder an, bey der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie.

**) Dieſe Figur iſt vorzüglich bey geſtochenen Noten gewöhnlich.

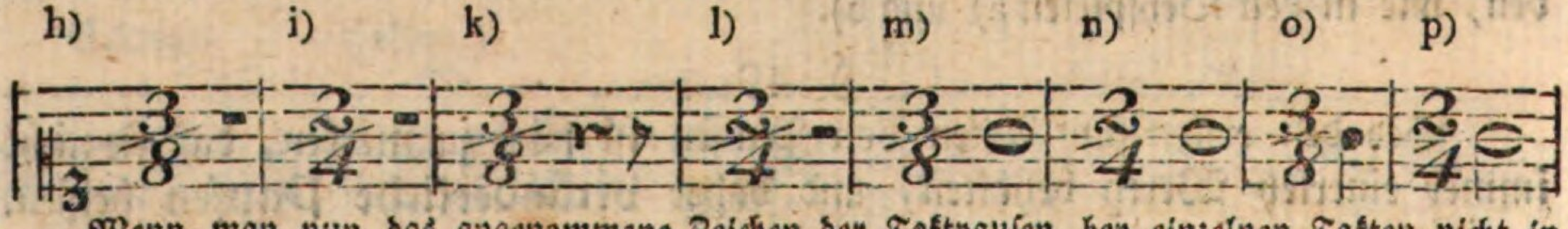
Eine ganze Taktpauſe z. B. gilt im Viervierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ nur drey Achtel, im $\frac{6}{4}$ ſechs Viertel u. ſ. w. je nachdem die Taktart größer oder kleiner iſt *). Eben ſo verhält ſichs mit den noch größern Pauſen.

*) Broßard lehrt in ſeinem *Dictionaire de Muſique*, daß z. B. im $\frac{12}{4}$, wenn ein ganzer Takt pauſirt werden ſolle, nur die Pauſe einer Runden, (eine Taktpauſe a,) zu zwey Takten die Pauſe zweyer Runden b) nöthig ſey u. ſ. w. Marpurg hingegen ſchreibt in ſeiner Anleitung zur Muſik ꝛc. S. 93. f. „Dieſes“ (daß nämlich ein Takt durch die Pauſe einer Runden a) angezeigt werde) „geſchieht in allen oben vorgebrachten Taktarten, einfachen und „zuſammen geſetzten, zwey- und dreygliedrigen, ausgenommen im Vierzweytheil- (nach den Kritiſchen Briefen über die Tonkunſt S. 124. auch im Sechszweytheil- und Zwölfviertheiltakte) „in welchem ein ganzer Takt mit der Pauſe von zwo Runden b); zween Takte „mit der Pauſe von vier Runden c) u. ſ. w. bezeichnet wird ꝛc.“

Deutlicher iſt es unſtreitig, wenn man in jeder Taktart, ſie ſey groß oder klein, einfach oder zuſammengeſetzt ꝛc. das Zeichen bey a) wie es gewöhnlich geſchieht, für einen Takt gelten läßt; aber analogiſch richtiger iſt die von Marpurg vorgeſchlagene Bezeichnung allerdings; denn man deutet z. B. im $\frac{4}{2}$ und $\frac{12}{4}$ einen Ton, welcher den ganzen Takt hindurch ausgehalten werden ſoll, nicht ſo an, wie bey d) und e), ſondern auf die bey f) und g) angezeigte Art.



Nur möchte es, der Analogie nach, wohl ebenfalls nöthig ſeyn, zur Pauſe eines Taktes z. B. im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc nicht mehr die Taktpauſe h) i), ſondern dafür die Bezeichnung bey k) und l) zu wählen, weil man in den genannten Taktarten Töne, welche einen Takt hindurch ausgehalten werden ſollen, nicht wie bey m) und n), ſondern vermittelſt der Noten bey o) und p) anzeigt.

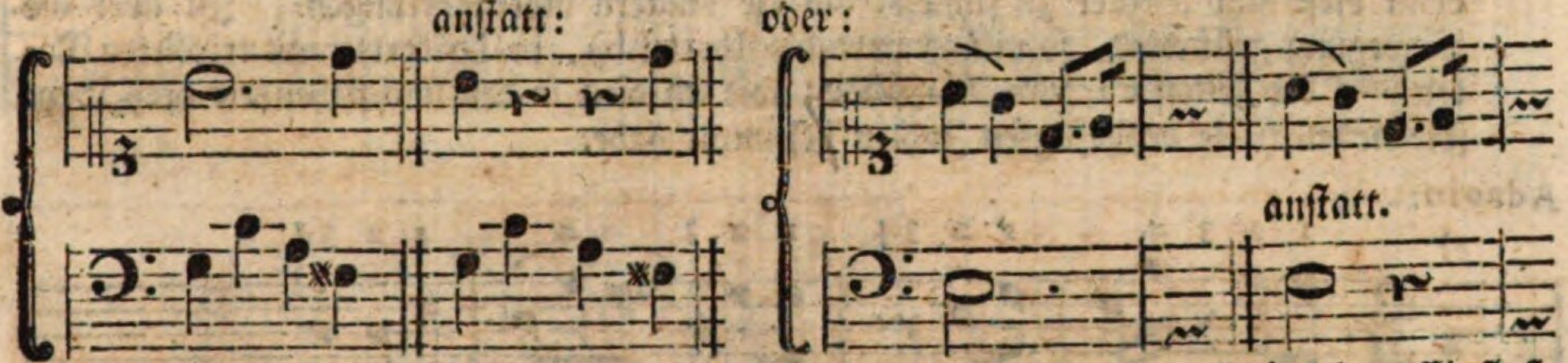


Wenn man nun das angenommene Zeichen der Taktpauſen bey einzelnen Takten nicht in allen Taktarten gelten laſſen wollte, ſo könnten aus eben dem Grunde auch die, welche zwey und mehrere Takte zu pauſiren anzeigen, außer dem Viervierteltakte (C, $\frac{4}{4}$ 2) nicht mehr ſtatt finden. Welch eine Menge neuer Bezeichnungen würden aber alsdann zu den verſchiedenen Taktarten erfordert! Und wie viele unnöthige Schwierigkeiten — vielleicht auch Unordnungen — würden durch dieſe analogiſch richtigere Bezeichnung der Taktpauſen entſtehen!

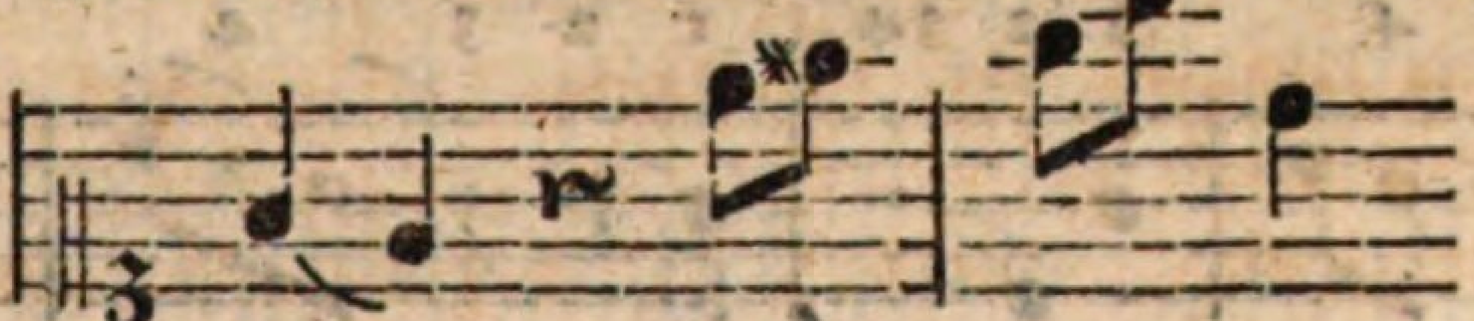
ſen. Eine halbe Taktpauſe zeigt gewöhnlich *) die Dauer zweyer Viertel an.

Die kleinern Pauſen ſind unveränderlich, das heißt, ſie behalten in jeder Taktart ihren beſtimmten Werth, folglich gilt eine Viertelpauſe immer zwey Achtel ꝛc. Eben ſo unverändert bleiben auch die übrigen Pauſen, die man, von dem Viertel an, insgeſammt Soſpiren z. B. Achtelſoſpiren ꝛc. nennt.

Anm. 1. Anfänger laſſen gewöhnlich, während der Pauſen, die Finger auf den Taſten liegen, wodurch denn oft ein unerträglicher Uebelklang entſteht, wie hier:



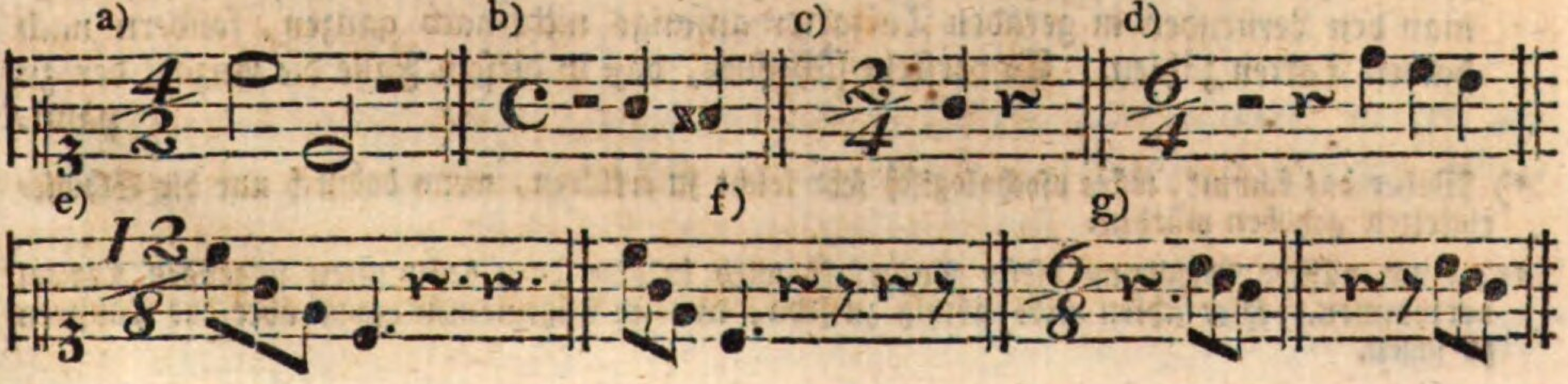
Dieſer Fehler hat außerdem noch auf die Fingerſetzung einen ſchädlichen Einfluß. Denn ließe man z. B. bey dieſer Stelle:



ꝛc.

die Finger während der Pauſe auf der Taſte c̄ liegen, ſo würden die folgenden Achtel äußerſt unbequem heraus zu bringen ſeyn, da man ſonſt den Daumen nach der Pauſe ein=

*) Nur in den größern Taktarten weichen einige ältere Tonlehrer hiervon ab. Im $\frac{12}{4}$ z. B. ſoll eine halbe Taktpauſe die Hälfte des Taktes, folglich ſechs Viertel anzeigen. Marpurg ſchreibt in der erwähnten Anleitung S. 94. f. „daß, wenn ein halber Takt (die Hälfte eines „Taktes) pauſiret werden ſoll, ſolches angezeigt werden muß im Vierzweytheil mit der „Pauſe von einer Runden a); im Vierviertheil und Zweyzweytheil mit der Pauſe einer „Weiſſen b); im Zweyviertheil mit einer Viertheilspauſe c); im Sechsviertheil mit der „Pauſe von einer Weiſſen und einer Viertheilpauſe d); im Zwölfachttheil entweder mit zwo „punktirten Viertheilpauſen e), oder wenn man den Punkt nicht gebrauchen will, mit zwo „Viertheilspauſen, deren jede eine Achttheilpauſe hinter ſich hat f); im Sechsachttheil entweder mit einer punktirten Viertheilspauſe, oder einer Viertheil= und Achttheilpauſe g).“

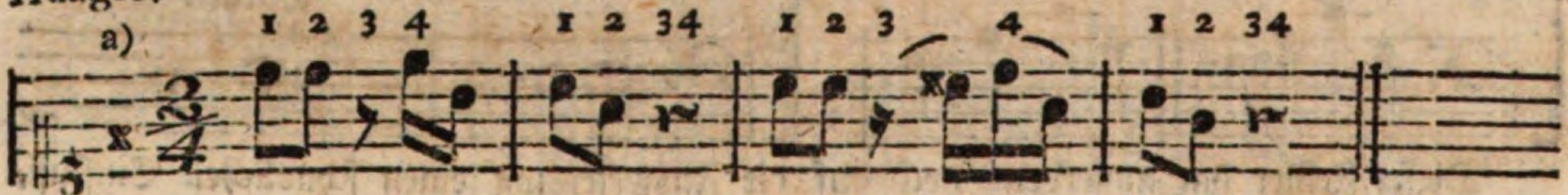


einſetzen, und dann ganz ungezwungen weiter ſpielen kann. Schon hieraus ſieht man, wie nöthig es iſt, die Finger bey den Pauſen gehörig abzuheben.

Anm. 2. Das Pauſiren wird manchem Anfänger ſchwerer, als das Spielen ſelbſt. *) Kleinere Pauſen ſind indeß auf dem Klaviere leichter zu erlernen, als auf den meiſten andern Inſtrumenten, weil wenigſtens in den erſten Uebungsſtücken doch gewöhnlich immer Eine Hand geſchäftig bleibt, und nicht leicht für beyde Hände zugleich ſolche ſchwer zu fühlende Pauſen vorkommen. Sollte ſich aber dieſer Fall ereignen, ſo laſſe man den Lernenden während der Pauſen anfangs laut zählen, damit man höre, wo er etwa fehlt. In langſamer Bewegung würde ich nach Achteln a) zählen laſſen; denn dieſe ſind leichter zu fühlen, als die längern Notengattungen. Iſt aber die Bewegung geſchwind, ſo nimmt man die Viertel b), in Taktarten mit triplirten Noten **) die Zeiten c) zum Maßſtabe; wie ich dies in den nachſtehenden drey Beyſpielen durch die beygefügten Zahlen beſtimmt habe.

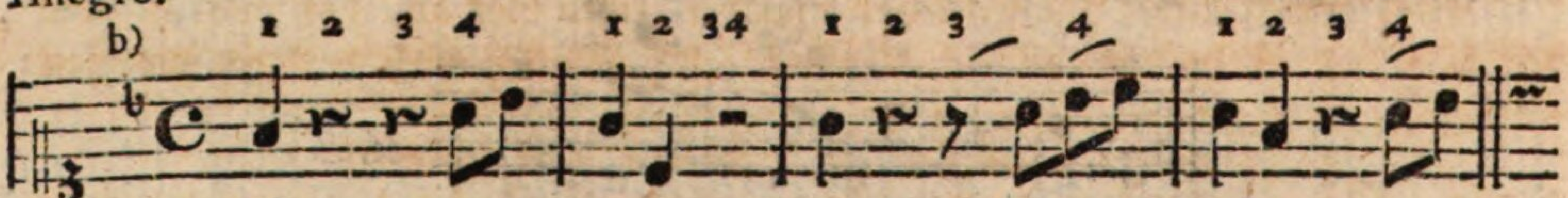
Adagio.

a)



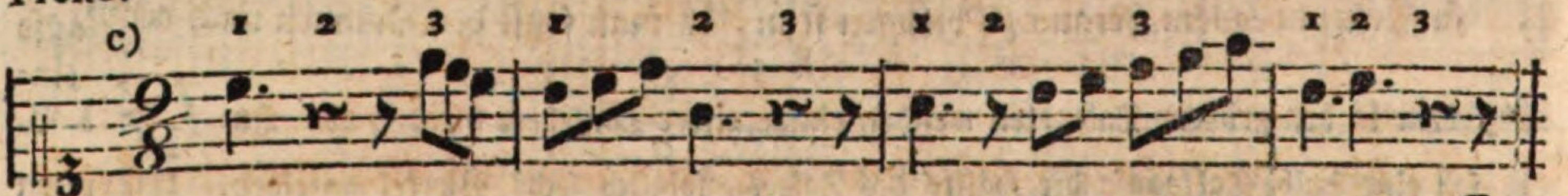
Allegro.

b)



Preſto.

c)



Mehrere Takte lernen die Schüler am leichteſten in kurzen Taktarten ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc.) pauſiren, beſonders wenn die Bewegung geſchwind iſt. Haben ſie darin einige Sicherheit, ſo kann man mit $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C ꝛc. ebenfalls in geſchwindem Zeitmaße einen Verſuch machen. Hierbey wird das Taktſchlagen gute Dienſte thun. Iſt die Bewegung langſam, folglich der Takt ſchwerer zu fühlen, ſo laſſe man den Lernenden in geraden Taktarten anfangs nicht nach ganzen, ſondern nach halben Takten zählen. Es verſteht ſich aber, daß in dieſem Falle die Anzahl der zu pauſi-

*) Woher das kommt, wäre pſychologiſch ſehr leicht zu erklären, wenn dadurch nur die Schwierigkeiten gehoben würden.

**) Eine nähere Erklärung dieſer Ausdrücke wird in dem dazu beſtimmten folgenden Kapitel vorkommen. Hier ſchien mirs nöthig zu ſeyn, nur im Allgemeinen etwas über das Pauſiren zu ſagen.

pauſirenden Takte verdoppelt werden muß. Wenn nämlich vier ganze Takte zu pauſiren wären, ſo zählte man dafür acht halbe u. ſ. w.

§. 50.

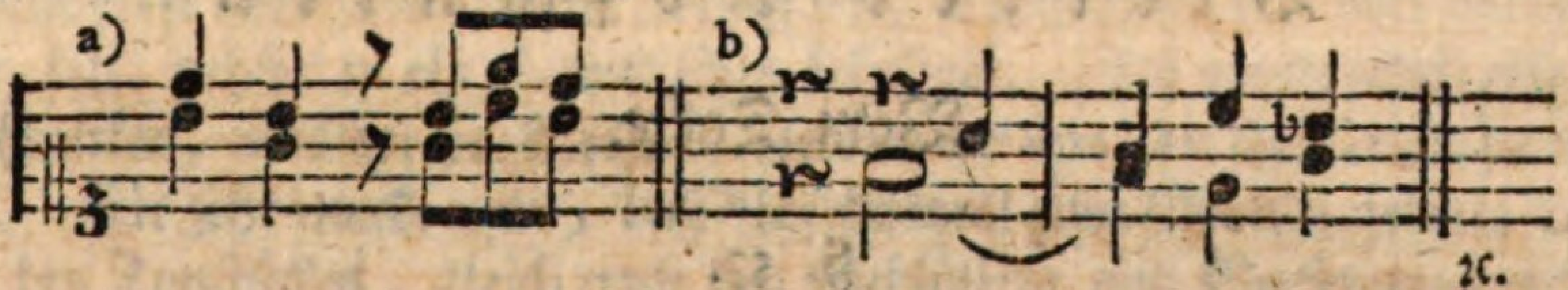
Man pflegt auch einige Pauſen, vorzüglich die kleinern, der Kürze und Bequemlichkeit wegen, durch Punkte um die Hälfte zu verlängern, da man außerdem zwey Pauſen von verſchiedener Geltung dafür ſchreiben müßte, nämlich:

auch wohl:

anſtatt dieſer Schreibart: beſſer:

§. 51.

Zwey oder mehrere Pauſen über einander zeigen blos an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pauſiren ſoll, folglich wird dadurch die Zeit des Pauſirens nicht verlängert, z. E.

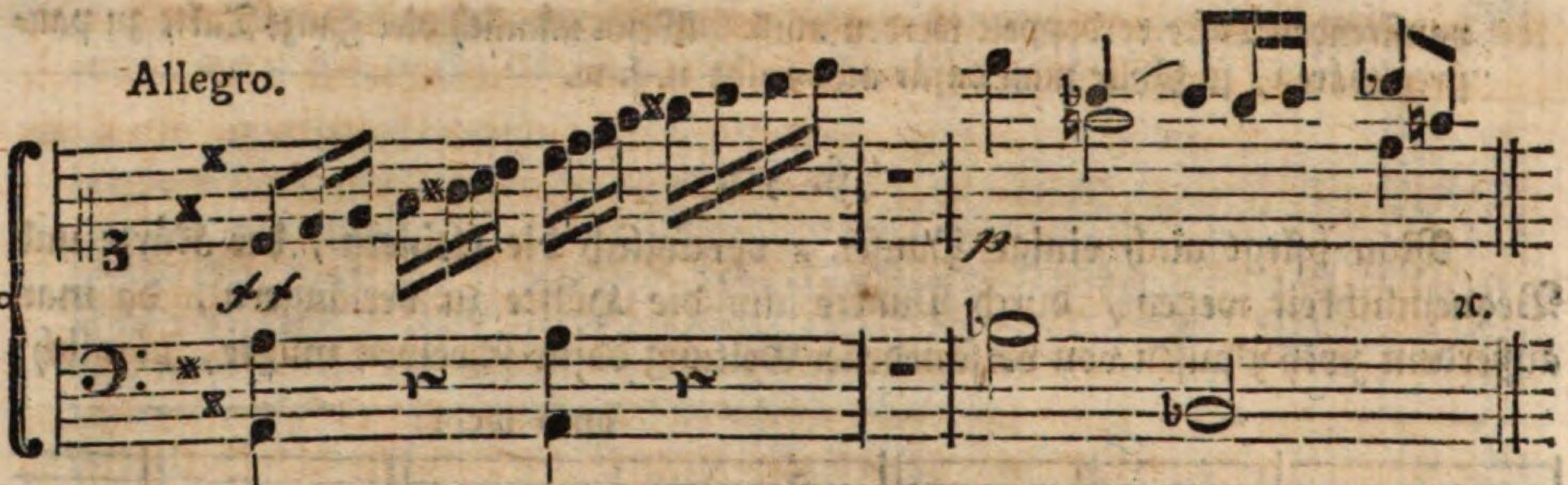


In dem Beyſpiele a) pauſirt man alſo, der zwey Achtelpauſen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erſte Viertel in beyden Stimmen zugleich pauſirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpauſe folgt, ſo verſteht ſichs, daß man das a erſt nach dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anſchlägt. Hiervon iſt die Anwendung leicht auf andere Fälle zu machen.

§. 52.

Längere Pauſen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeiniglich Generalpauſen genannt. Sie ſind oft von großer Wirkung, beſonders wenn ſie unerwartet eintreten, wie in dieſem Beyſpiele:

Alle-



Der Spieler hat in ſolchen Fällen vorzüglich den Finger, nach dem Anſchlage des letzten Tones, (in dem obigen Beyſpiele cis,) ſogleich von der Taſte abzuheben, damit die Pauſe deſto mehr überraſche. Uebrigens verweilt man bey dieſen Generalpauſen nicht länger, als es die vorgeſchriebene Geltung derſelben erfordert. *)

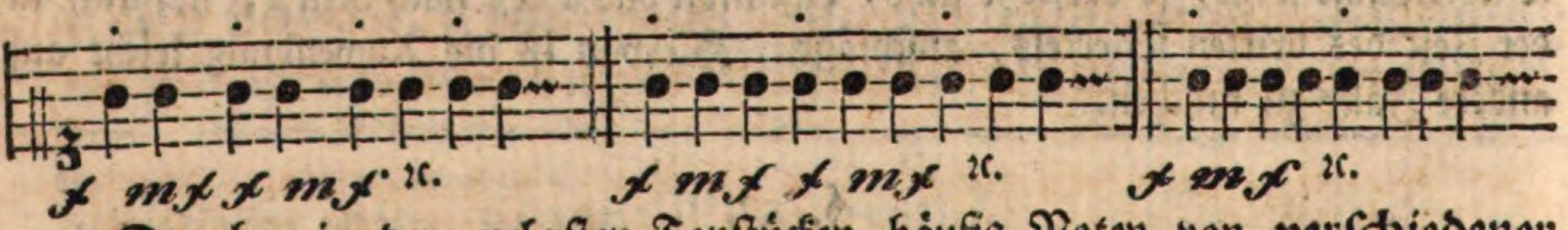
Was bey den Pauſen mit einem ſo genannten Ruhezeichen 𝄐 zu beobachten iſt, das wird am gehörigen Orte (§. 85.) erinnert werden.

Vierter Abſchnitt.

Vom Takte.

§. 53.

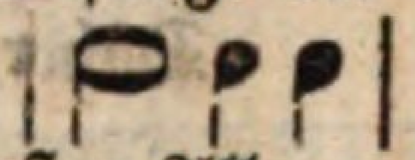
Wenn man, bey einer Folge mehrerer äußerlich gleich langen Töne, einigen derſelben, in einer gewiſſen anhaltenden Ordnung, (Einförmigkeit,) mehr Nachdruck giebt, als den andern: ſo entſteht ſchon durch dieſe Accente das Gefühl, welches wir Takt nennen. Z. B.



Da aber in den mehrſten Tonſtücken häufig Noten von verſchiedener Länge vorkommen, ſo muß man, außer den erwähnten Accenten, jeder längern oder

*) Einige halten zwar die Generalpauſen und Fermaten für einerley; allein ich würde beyde unterſcheiden. Denn die eigentliche Fermate ſetzt ein Verweilen über die beſtimmte Dauer voraus, die Generalpauſe aber nicht; wenn nämlich der Komponiſt gewohnt iſt, ſich beſtimmt auszudrucken. Auch tritt die Fermate nicht unerwartet ein, wie die Generalpauſe.

oder kürzern Note, Pauſe ꝛc. ihre beſtimmte Dauer geben. Geſchieht dieſes, ſo ſpielt man nach dem Takte. — Unter Takt, in ſofern von der Ausübung die Rede iſt, *) verſteht man daher gemeiniglich, die richtige Eintheilung einer gewiſſen Anzahl Noten ꝛc. welche in einer beſtimmten Zeit geſpielt werden ſollen. **)

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Man verſteht nämlich darunter 1) die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonſtückes beſtimmten Zeitraume enthalten, und zwiſchen zwey Strichen  eingeſchloſſen ſind; daher ſagt man im dritten, vierten ꝛc. Takte des erſten Allegro u. ſ. w. 2) Heißt Takt oft ſo viel, als Taktart, z. B. dieſes Tonſtück ſteht im geraden Takte; 3) wird zuweilen, wiewohl nicht ganz richtig, die Bewegung darunter verſtanden, z. B. dieſer Satz hat ſehr geſchwinden Takt; 4) ſagt man Takt, wenn von der äußern Abtheilung durch die Bewegung mit der Hand ꝛc. die Rede iſt, z. B. den Takt ſchlagen, geben, führen u. dgl. 5) Heißt auch oft die ganze Taktnote, wenn man ſich kurz ausdruckt, ein ganzer Takt.

§. 54.

Ehe ich etwas von den mancherley Taktarten ſage, muß ich anmerken, daß die Tonlehrer über die Eintheilung, den Nutzen, die Nothwendigkeit ꝛc. derſelben ſehr verſchiedener Meinung ſind. Hier iſt der Ort nicht, alle Gründe der Reihe nach anzuführen und ſelbige zu beurtheilen; denn die nähere Unterſuchung, ob und warum dieſe oder jene Taktart nöthig ſey, wodurch ſie ſich von andern unterſcheide u. dgl. gehört in ein theoretiſches Lehrbuch. Ich werde mich alſo nur auf das einſchränken, was der praktiſche Muſiker etwa von den Taktarten zu wiſſen nöthig hat. Für jetzt merke man, daß die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart zu Anfange des Tonſtückes, gleich nach den Schlüſſeln und Verſetzungszeichen, beſtimmt wird. Soll aber in der Mitte ꝛc. eines Tonſtückes ſtatt der erſten Taktart eine andere eintreten, ſo muß dies bey dem vorkommenden Falle aufs neue beſtimmt werden.

§. 55.

Man pflegt alle Taktarten in zwey Hauptklaſſen zu bringen; in die erſte gehören die geraden und in die zweyte die ungeraden (Tripel-) Taktarten: Ge-

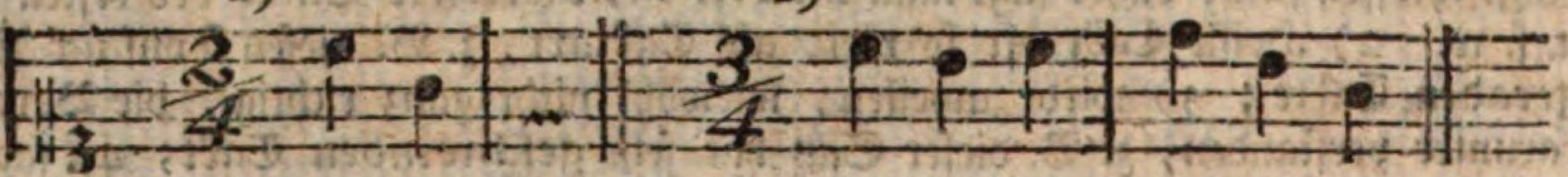
*) Eine philoſophiſch richtige Definition vom Takte würde dem Anfänger nicht verſtändlich ſeyn, ich ſuche ihm daher durch die obige Beſchreibung einen Begriff vom Takte beyzubringen.

**) Andere ſagen: der Takt iſt das Verhältniß, nach welchem in der Muſik eine Anzahl von Noten in einen gewiſſen Zeitraum eingetheilt wird; oder: Er iſt eine Abtheilung nach einander folgender Töne in gleiche Theile nach einem gewiſſen Zeitmaße; desgleichen: Der Takt iſt das Maß der Bewegung eines muſikaliſchen Satzes; oder: Er iſt das Zeitmaß der Muſik, die Abmeſſung der Zeit und der Noten; die Seele der Muſik u. ſ. w.

Gerade oder gleiche Taktarten heißen die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) beſtehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

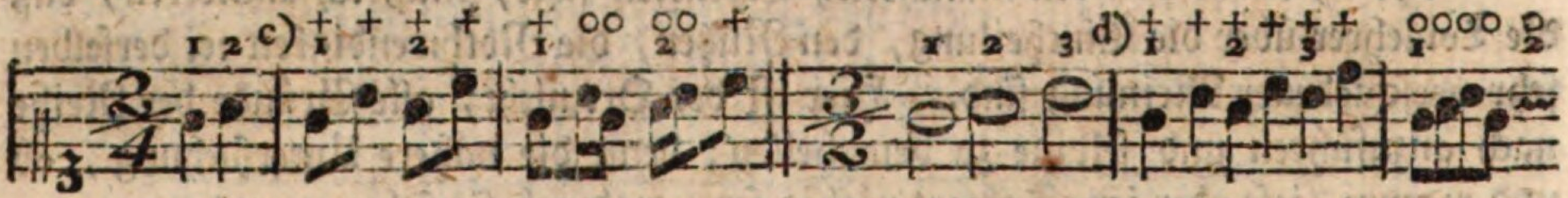
Anm. 1. Unter Zeiten, Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen ꝛc. verſteht man die merklich fühlbaren Theile, in welche eine Taktart zerfällt. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey a), der Dreyviertel aber drey b) ſolche Zeiten oder Takttheile. Daher ſagt man eine zwey = dreytheilige ꝛc. Taktart.

a) b)



Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Takttheile gebraucht werden, ſo heißen die Achtel in dieſem Falle Glieder. (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält alſo zwey Takttheile, nämlich Viertel, oder vier Glieder c) (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder ſechs Glieder d.) u. ſ. w.

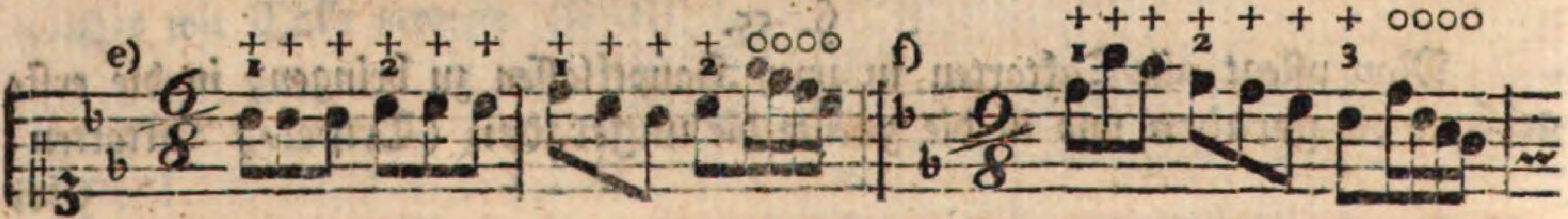
c) d)



Die Takttheile habe ich durch Zahlen, die Glieder aber durch + bemerkt. Die noch kleinern mit o bezeichneten Notengattungen pflegt man ſchlechthin Noten oder Taktnoten zu nennen.

In verſchiedenen Taktarten z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus dieſem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte d. h. dreygliedrige. Der nachſtehende Sechsachteltakt z. B. beſteht aus zwey e), der Neunachteltakt aber aus drey f) Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.

e) f)



(Daß die Tonlehrer in der Benennung der Takttheile, Glieder ꝛc. von einander abweichen, habe ich oben ſchon im Allgemeinen erinnert.)

Anm. 2. Zur Beſtimmung der Taktarten bedient man ſich größtentheils zweyer über einander ſtehenden Zahlen: $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ ꝛc. wovon die obere ($\frac{3}{-}$ $\frac{2}{-}$ $\frac{4}{-}$ ꝛc.) die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die

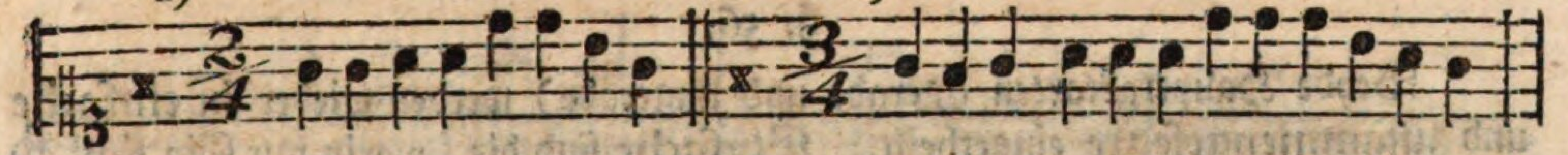
un=

untere Ziffer ($\frac{}{2}$, $\frac{}{4}$, $\frac{}{8}$ ꝛc.) beſtimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel, als Tafttheile anzuſehen ſind.

In den Taktarten, welche aus triplirten Zeiten beſtehen, bezeichnet die obere Zahl nicht die wirklichen Takttheile oder Hauptzeiten, ſondern nur die Glieder; wenn man ſich nämlich z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. dgl. die Achtel blos als Glieder, aber nicht als wirkliche Takttheile denkt.

Anm. 3. Jede Taktart hat gute und ſchlechte Takttheile *), das heißt, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich ſind, wie in den nachſtehenden Beyſpielen, ſo liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn Jeder fühlt daß bey a) von zwey, und bey b) von drey Vierteln jedesmal das erſte wichtiger iſt, als das zweyte ꝛc. **)

a) b)



Aus dieſem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anſchlagende, accentuirte ꝛc. genannt. Beym Taktſchlagen fallen ſie in die Zeit des Niederſchlagens. (*theſis.*)

*) Wenn anders dieſe allgemein angenommene Theorie richtig iſt, ſo müſſen alle Taktarten aus mehreren Zeiten beſtehen. Hieraus folgt, daß es gar keine Taktart von einer einzigen Zeit geben kann. Indeß hat doch einer unſrer erſten Tonſetzer für das Klavier, C. P. E. Bach, in ſeinen vier Klavierſonaten mit einer Violine ꝛc. 1777. ein Allegretto aus E moll im Einvierteltakte ($\frac{1}{4}$) geſchrieben, welches wohl eine Verwechſelung mit dem Zweyachteltakte ($\frac{2}{8}$) ſeyn mag; wie denn die zwey Takttheile in dem erwähnten Allegretto ſehr merklich zu fühlen ſind. Ueberhaupt ſcheint mir der Charakter dieſes Stückes zu einer ſo kurzen Taktart nicht munter genug zu ſeyn, folglich den ſehr leichten Vortrag nicht zu erfordern, welchen ähnliche Taktarten vorausſetzen. Uebrigens wäre nun zu unterſuchen, ob Zeiten von gleich langem innern Werthe, die ſich nicht einmal in Gedanken in kleinere (Zeiten) abtheilen ließen, das Gefühl, welches wir Takt nennen, in uns erregen könnten? oder, wenn das möglich wäre, ob eine ſolche Taktart Reiz für uns haben würde? Ich bin ſehr geneigt, dieſe Fragen mit nein zu beantworten. In der Poeſie hat man noch kein Metrum von lauter einſilbigen Füßen einzuführen für gut befunden. Eſchenburg ſchreibt in ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften S. 43. „Füſſe des Sylbenmaſſes oder „Verſes ſind nämlich die einzelnen aufgelöſten Theile der poetiſchen Rede, die nach einer feſt„geſetzten proſodiſchen Abmeſſung aus zwey, drey oder vier Sylben von beſtimmter Länge und „Kürze beſtehen ꝛc." In Sulzers allgem. Theorie heißt es: „Fuß iſt ein kleines, aus zwey, „höchſtens vier Sylben beſtehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent (in „der Muſik: guten Takttheil) hat ꝛc."

**) Es würde daher nicht ſchwer ſeyn, die Taktſtriche auch alsdann am gehörigen Orte beyzufügen, wenn ich die Taktart nicht beſtimmt hätte.

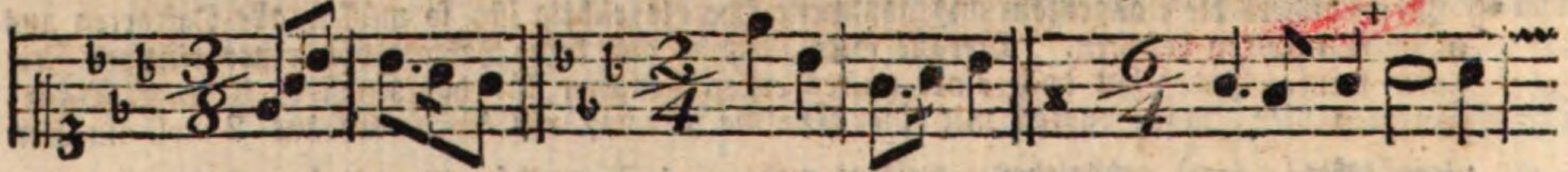
Die ſchlechten Takttheile nennt man ſonſt auch innerlich kurze, durchgehende, unaccentuirte u. ſ. w. Sie werden im Aufheben der Hand vorgetragen, welches in der Kunſtſprache *arſis* heißt.

In jeder zweytheiligen Taktart iſt nur Ein guter Takttheil, nämlich der erſte; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den erſten und den dritten, wovon der erſte den größern Nachdruck erhält. In den dreytheiligen Taktarten iſt eigentlich nur der erſte Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, ſo wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird. Auch die Taktglieder ſind ſich in Anſehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren iſt das erſte, dritte, fünfte, ſiebente ꝛc. in dreygliedrigen aber das erſte, vierte, ſiebente, zehnte Taktglied gut oder anſchlagend, die übrigen heißen ſchlecht oder durchgehend. Eben ſo verhält ſichs auch mit den kleinern Notengattungen.

§. 56.

Beyde Haupttaktarten (gerade und ungerade) werden wieder in einfache und zuſammengeſetzte eingetheilt. Einfache ſind die, worin nur Ein Fuß *) enthalten iſt, die man alſo in der Mitte nicht theilen kann; zuſammengeſetzte Taktarten hingegen beſtehen aus zwey Füßen, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. z. B.

Einfach: Zuſammengeſetzt:

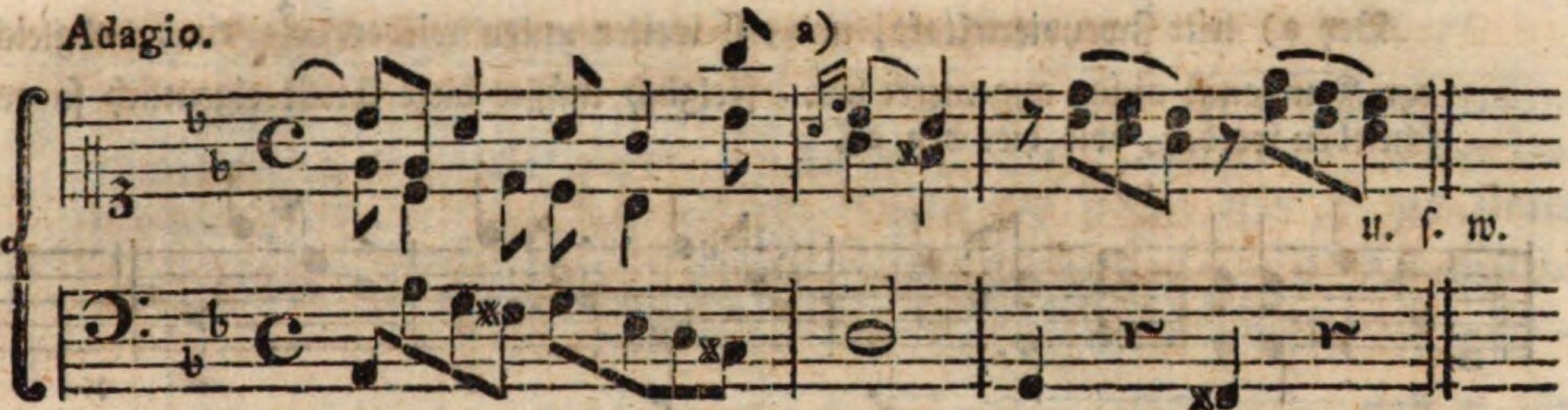


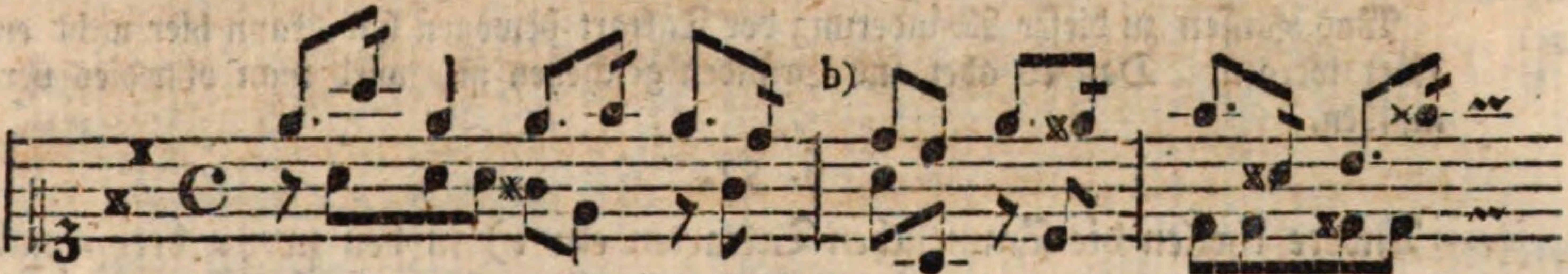
Es giebt Fälle, wo die Komponiſten aus gewiſſen Gründen einen einzelnen Takt unvollſtändig laſſen, oder ihn um die Hälfte verkürzen. Von der Art ſind unter andern die nachſtehenden beyden Beyſpiele, das bey a) aus einer Bachiſchen Sonate, und das bey b) aus Reichardts Ariadne auf Naxos.

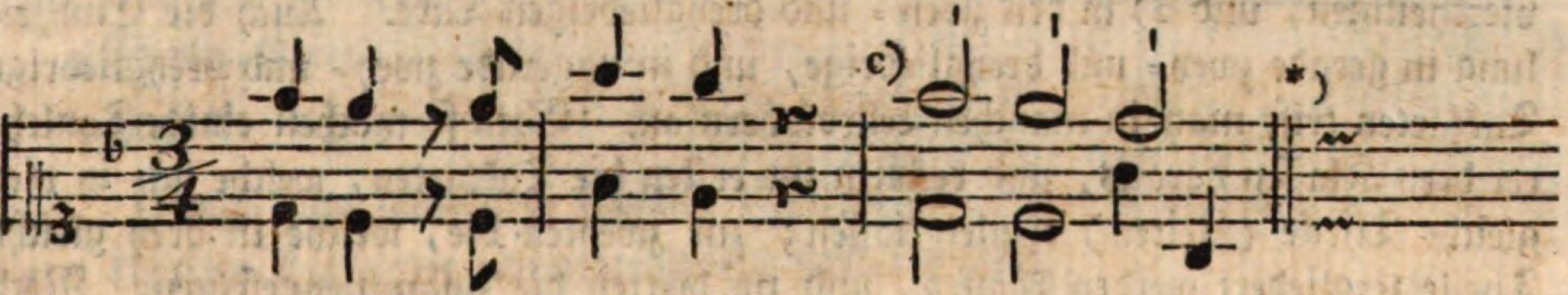
Hingegen wird auch wohl ein einzelner Takt verlängert, oder zwey Takte werden in Einen zuſammen gezogen. Ein ſehr bekanntes Beyſpiel von großer Wirkung kommt in Grauns Tod Jeſu vor, welches ich bey c) auszugsweiſe einrücke. (Beyläufig merke ich mit an, daß in dieſem verlängerten Takte alle drey Noten nachdrücklich vorgetragen werden müſſen.)

Ada-

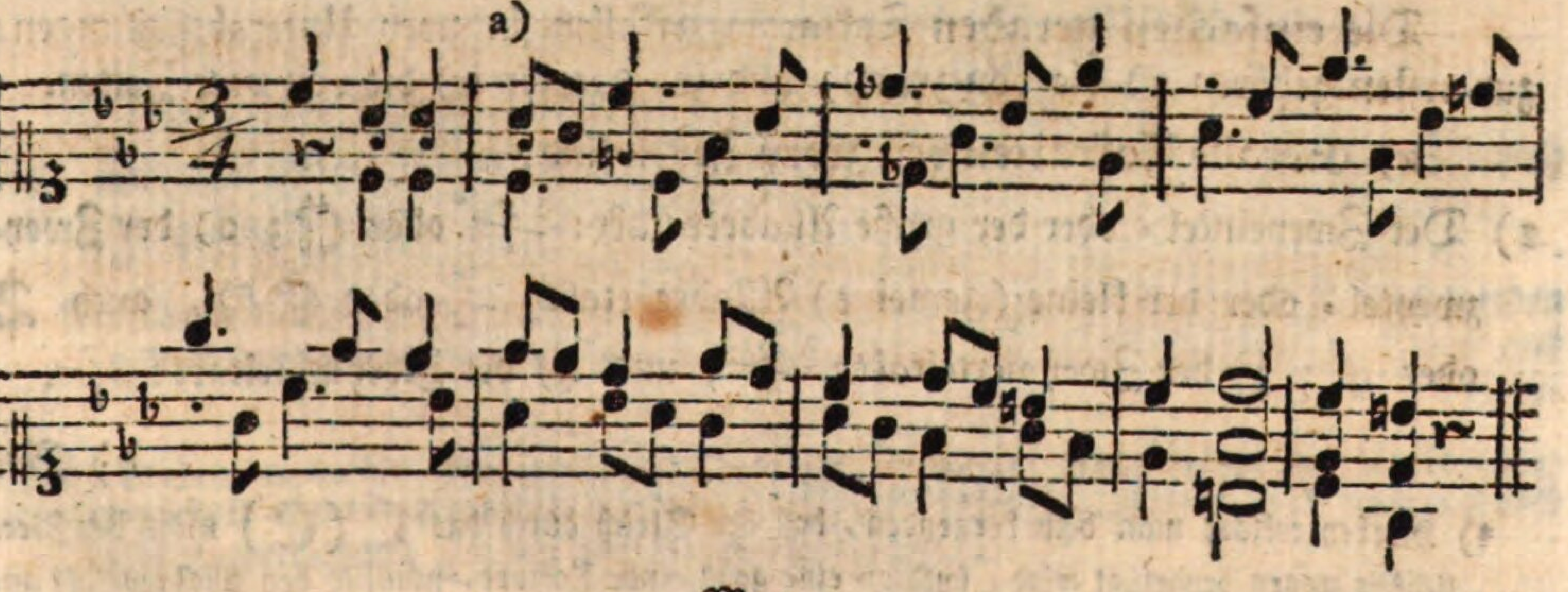
*) Fuß (metriſcher Fuß) iſt in der Muſik ungefähr eben das, was man in der Poeſie darunter verſteht. So wie in der Dichtkunſt lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören, eben ſo müſſen auch in der Muſik gute und ſchlechte Takttheile in einem Fuße (Takte) enthalten ſeyn.







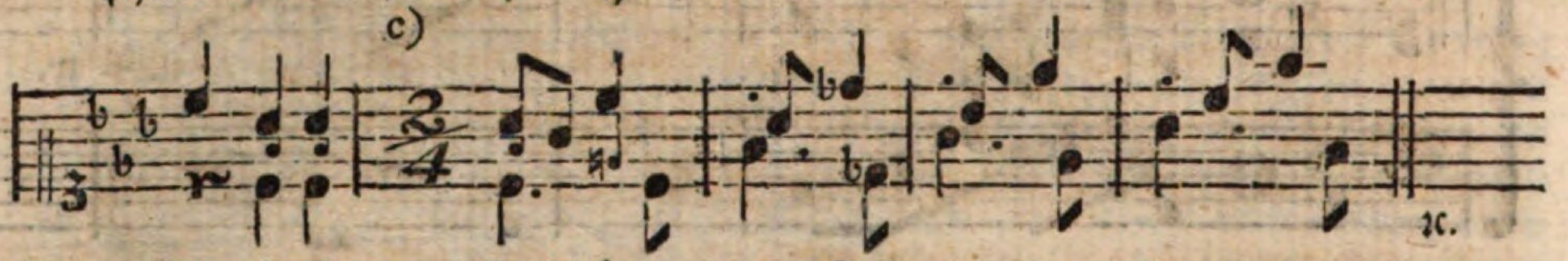
Zu den Freyheiten, welche ſich die Komponiſten wider den Takt erlauben, kann auch die ſo genannte **Verwirrung** (*la confuſione, imbroglio*) gerechnet werden. Dieſe Verwirrung entſteht, wenn in einem Tonſtücke einzelne Stellen aus einer ganz entgegen geſetzten Taktart untermiſcht ſind; z. B. das Stück wäre im Dreyvierteltakte geſchrieben, und enthielte einzelne Stellen im $\frac{2}{4}$ u. ſ. w. Hier folgt ein Beyſpiel von der Art. **)



*) Aus dem Chore: Freuet euch alle ꝛc.

**) Aus dem Schlußchore der Pilgrimme von Haſſe. Den Baß dazu denke man ſich eine Oktave tiefer.

Bey a) tritt Zweyvierteltakt, und erſt weiter unten wieder $\frac{3}{4}$ ein, obgleich der Komponiſt nichts angemerkt hat. Folglich müßte dieſe Stelle eigentlich ſo geſchrieben werden, wie hier bey c).



Was Haſſen zu dieſer Abänderung der Taktart bewogen hat, kann hier nicht erklärt werden. Daß es aber aus Gründen geſchehen iſt, wird man ohnedies vermuthen.

§. 57.

Andere theilen die ſämmtlichen Taktarten ein 1) in den zwey= drey= und viertheiligen, und 2) in den zwey= und dreygliedrigen Takt. Auch die Eintheilung in gerade zwey= und dreygliedrige, und in ungerade zwey= und dreygliedrige Taktarten trift man in manchen Lehrbüchern an. Eben ſo machen einige Tonlehrer drey Klaſſen daraus, und rechnen zur erſten die Taktarten, welche ſich in vier gleiche Theile (Zeiten) theilen laſſen; zur zweyten die, welche in drey gleiche Theile zergliedert werden können, und zur dritten die zuſammengeſetzten. Noch Andere unterſcheiden 1) die einfachen oder urſprünglichen, 2) die vermiſchten, und 3) die zuſammengeſetzten Taktarten. Der Kürze wegen übergehe ich alle dieſe, ſo wie verſchiedene andere Klaſſifikationen, und bleibe bey der §. 55. angenommenen Eintheilung.

§. 58.

Die **einfachen geraden** Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur erſten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) **Gerade Taktarten von zwey Zeiten** ſind:

1) Der Zweyeintel= oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder ₵; 2) der Zweyzweytel= oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder ₵ *), auch 2 oder /; 3) der Zweyvierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Ge=

*) Hierbey erklärt man dem Lernenden, daß der Strich durch das C (₵) nicht der Zierlichkeit wegen beygefügt wird, ſondern eine geſchwinde Taktart, nämlich den Allabrevetakt anzeigt. Außer der Bewegung iſt dieſes Alla breve (oder Alla capella) noch darin von dem gemeinen Viervierteltakte (C) verſchieden, daß jenes zwar auch vier Viertel, aber nur zwey Zeiten enthält; da hingegen der Viervierteltakt wirklich aus vier Zeiten beſteht.

Eine genauere Beſchreibung des Allabreve wird unten bey der Bewegung vorkommen.

b) Gerade Taktarten von vier Zeiten ſind:

5) Der Vierzweyteltakt: $\frac{4}{2}$ oder O *), welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechſelt wird; 6) der große Vierviertelſtakt: C, oder beſtimmter: $\frac{4}{4}$, (deſſen geſchwindeſte Noten die Achtel ſind,) hat einen kräftigen, ſchweren Vortrag, und eine langſame Bewegung; 7) der gemeine, ſchlechte, gerade, kleine Vierviertelſtakt: C; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$.

Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in ſofern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede iſt: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

Zuſammengeſetzte gerade Taktarten ſind:

1) Der Sechsviertelſtakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfachteltakt: $\frac{12}{8}$.

Hierzu kann man noch zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; ſo wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zuſammengeſetzt ſeyn können.

§. 59.

Ungerade einfache Taktarten, oder wirkliche Tripeltakte **) ſind:

1) Der Dreyzweyteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Dreyvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Dreyachteltakt: $\frac{3}{8}$.

Außer dieſen können noch hinzukommen: $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zuſammengeſetzte Taktarten ſind:

4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

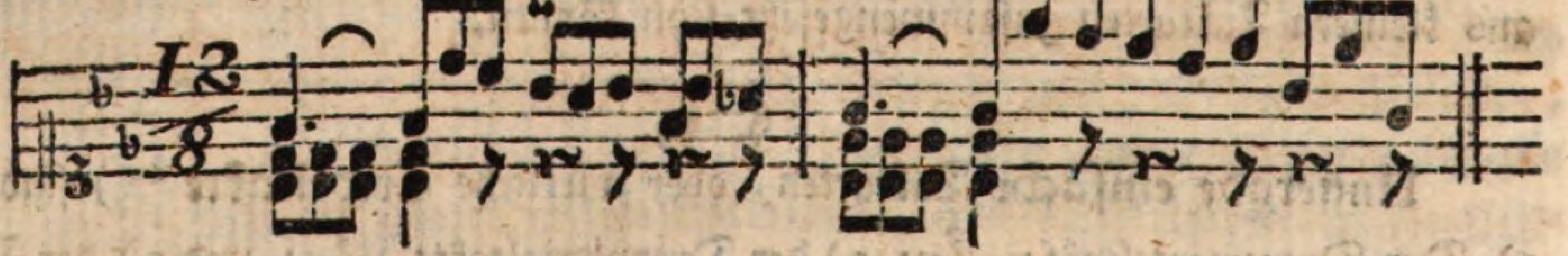
Verſchiedene dieſer genannten Taktarten ſind jetzt nicht mehr gebräuchlich, und werden von einigen neuern Tonlehrern und Komponiſten als höchſt überflüſſige Dinge und mu-

*) Ehedem wurde der Vierzweyteltakt durch O bezeichnet, daher wählte man für den Zweyzweyteltakt einen ſo genannten durchſchnittenen Halbzirkel ₵, woraus denn nach und nach unſer oben erwähntes ₵ mit dem Striche entſtanden iſt.

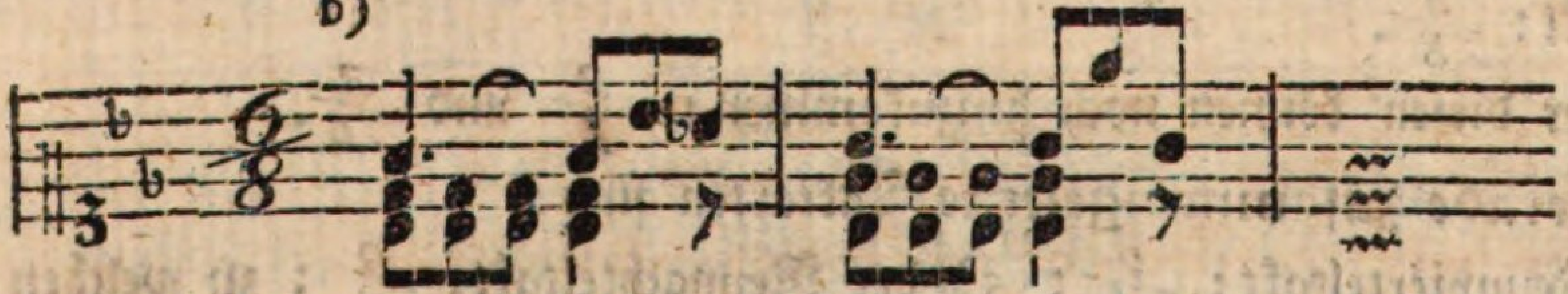
**) Die Taktarten, welche nur aus zwey oder vier triplirten (dreygliedrigen) Zeiten beſtehen, wie $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. gehören eigentlich nicht mit zu den Tripeltakten, ob ſie gleich von Einigen dafür erklärt werden.

muſikaliſche Pedantereyen verworfen. — Es kann ſeyn, daß die ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieſer Taktarten geſetzt, und davon bey weiten zu viel Wirkung erwartet haben mögen. Indeß verfallen wir dagegen, wie es denn ſo oft zu geſchehen pflegt, in den entgegen geſetzten Fehler, und ſchreiben alle unſere Tonſtücke nur in wenigen Taktarten *) auf. Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der gute und charakteriſtiſche Vortrag nicht mehr ſo allgemein ſeyn kann, als ehedem, wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rückſicht nehmen. Käme wirklich auf die Taktart nichts an, ſo müßte man ein Tonſtück von vier Hauptzeiten, z. B. im $\frac{12}{8}$, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey ſolchen Zeiten, z. B. in $\frac{6}{8}$, ſetzen können. Allein dies wäre — der daraus entſtehenden Fehler in der Kompoſition nicht zu gedenken — ſelbſt für den ausübenden Muſiker gar nicht gleichgültig. Denn im $\frac{12}{8}$ a) fällt nur auf jede erſte Note des Taktes ein Hauptnachdruck, folglich darf das ſiebente Achtel nicht völlig ſo ſtark angegeben (markirt) werden, als das erſte; da hingegen im $\frac{6}{8}$ b) von ſechs und ſechs Achteln jedes erſte, alſo das ſiebente wieder ſo ſtark, als das erſte, accentuirt werden muß.

a)



b)



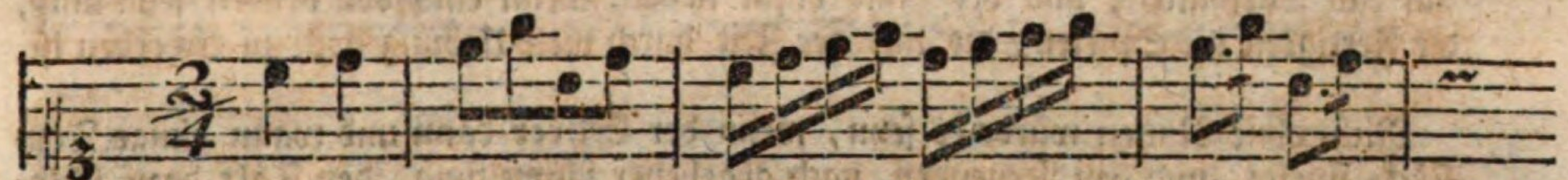
Hoffentlich wird man den Unterſchied dieſer beyden Taktarten fühlen, und die Anwendung auf andere Fälle machen können. Was übrigens den Vortrag der mancherley Taktarten betrift, das ſoll an ſeinem Orte näher beſtimmt werden.

§. 60.

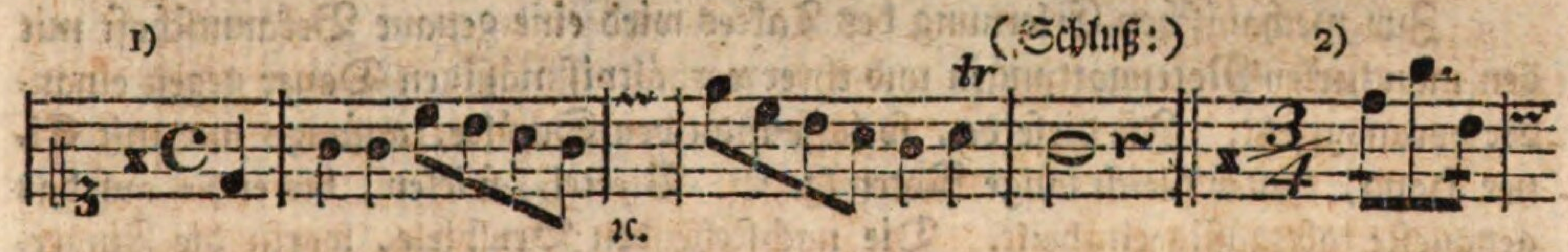
*) Ich nehme hiervon einige neuere vortrefliche Komponiſten, z. B. Schulz, Reichardt u. a. m. aus, die den Unterſchied gewiſſer ſich gleich ſcheinenden Taktarten für weſentlich halten, und Tonſtücke in $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{16}$ ꝛc. ſchreiben. Wenn aber der übrigens ſcharfſinnige Rouſſeau und ſeine Anhänger nicht ſo feine Praktiker waren, daß ſie die Verſchiedenheit des Charakters, der Bewegung ꝛc. mancher ſich gleich ſcheinenden Taktarten empfanden: ſo folgt doch hieraus keines Weges, daß Andere dieſe Verſchiedenheit nun auch nicht fühlen ſollten.

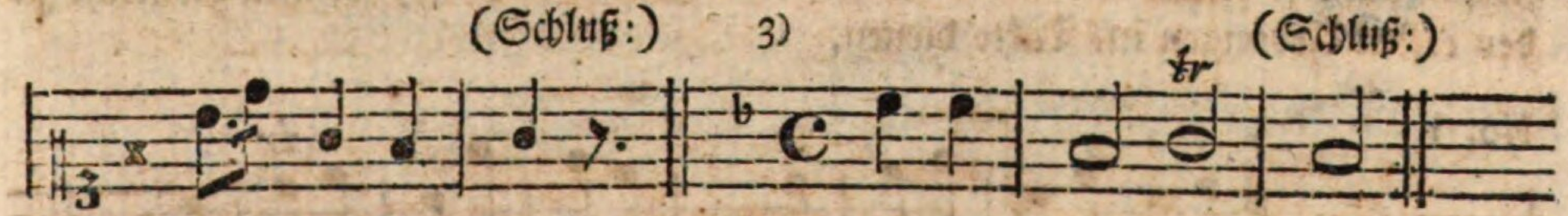
§. 60.

Wenn ein Takt voll iſt, d. h. wenn die zu Anfange des Tonſtückes beſtimmten Takttheile, in dem nachſtehenden Beyſpiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel ꝛc., jedesmal vorhanden ſind: ſo zeigt man es durch einen ſo genannten Taktſtrich an. Daher heißen alle die Noten, Pauſen und Punkte, welche zwiſchen zwey ſolchen Strichen ſtehen, in jeder Taktart zuſammen ein Takt. (S. die Anm. zu §. 53.)



In verſchiedenen Tonſtücken iſt der erſte Takt unvollſtändig; die fehlenden Noten ꝛc. ſind dafür im letzten Takte eines Tonſtückes oder Theiles enthalten, ſo daß der erſte und letzte Takt zuſammen für Einen gelten, wie in dieſen Beyſpielen:





Man ſagt von ſolchen Tonſtücken, ſie fangen im Auftakte an.

---

§. 61.

Ich komme nun zur mechaniſchen Eintheilung des Taktes überhaupt, oder wie der Anfänger nach dem Takte ſpielen lernen kann. Es erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen die richtige Abmeſſung der Noten nach ihrem verſchiedenen äußern Werthe beyzubringen, welcher nicht viel natürliches Taktge-

fühl hat; indeß kann man dem Schwächern auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen *).

Der Grundſatz, mit Anfängern muß man es in Rückſicht des Taktes ſo genau nicht nehmen, iſt von ſehr ſchädlichen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übrigens fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran iſt oft der erſte Lehrer am meiſten Schuld; denn wird der Takt im Anfange vernachläſſiget, ſo möchte es ſchwer ſeyn, bey mehrerer Fertigkeit taktfeſt zu werden. Man dringe daher ja gleich anfangs auf das Takthalten, und verſäume dafür lieber, wenn eins von beyden ſeyn muß, die Fertigkeit im Spielen, die mit der Zeit durch viele Uebung noch zu erwerben iſt.

Nicht ohne Nutzen würde es ſeyn, wenn der Lehrer dann und wann einige Tonſtücke ſpielte, und den Lernenden, nach gegebener Anweiſung, den Takt dazu ſchlagen ließe.

§. 62.

Zur mechaniſchen Erlernung des Taktes wird eine genaue Bekanntſchaft mit den mancherley Notengattungen und ihrer verhältnißmäßigen Dauer gegen einander vorausgeſetzt. Iſt dieſe da, ſo laſſe man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel,) ſpielen, bis er ſie auf das genaueſte taktmäßig eintheilt. Die nachſtehenden Beyſpiele, worin die Fingerſetzung äußerſt leicht und über der erſten Note bemerket iſt, können vielleicht zu den erſten Uebungen im Takte dienen.

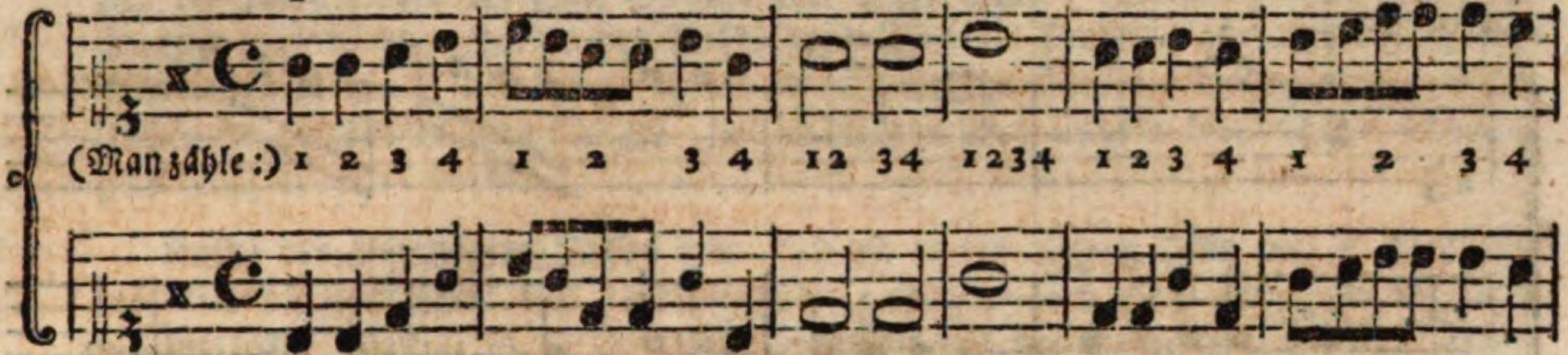
No. 1.

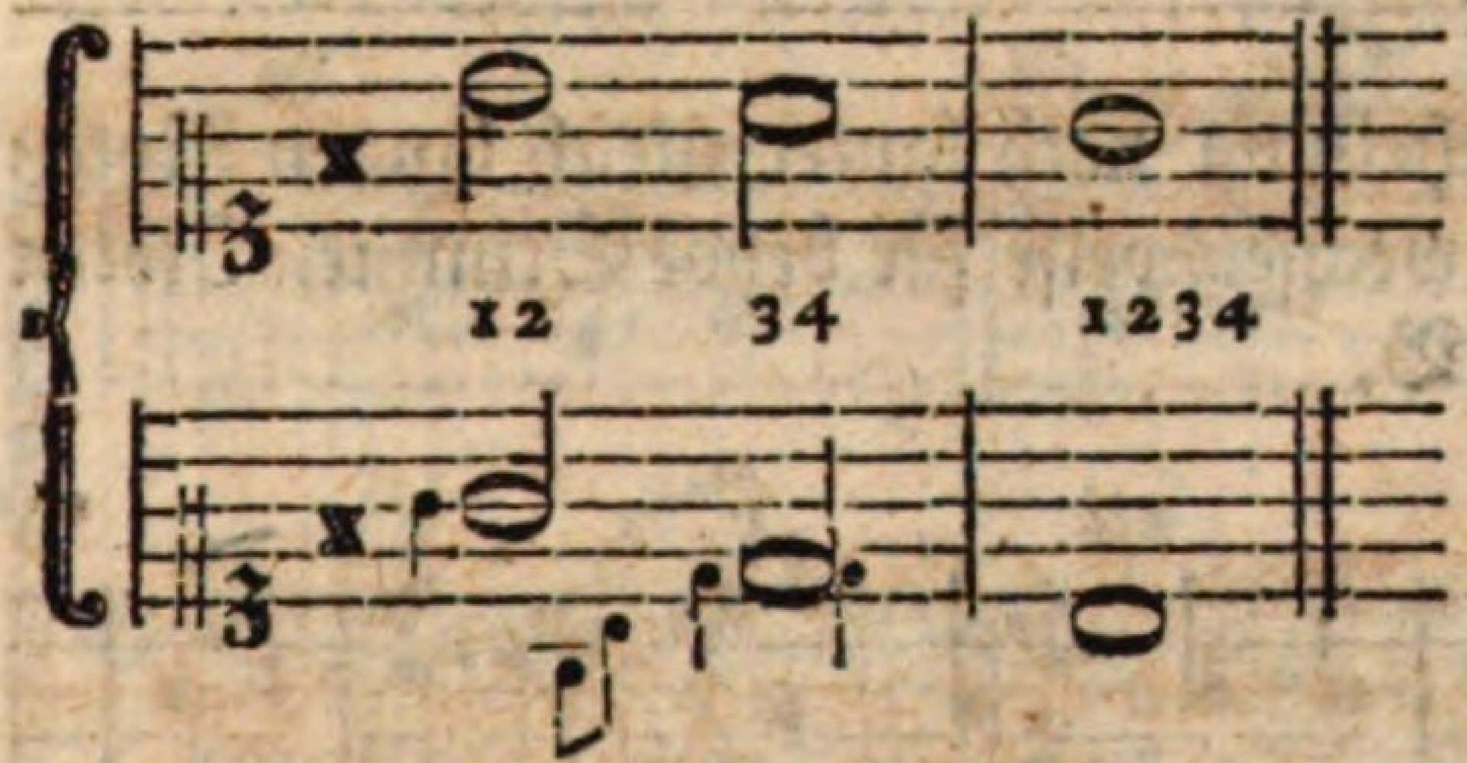
Allmäh-

*) Man gebe nicht gleich alle Hofnung auf, wenn der Anfänger häufige Fehler wider den Takt begeht, wenn er die Eintheilung dieſer oder jener Taktart nicht ſogleich treffen kann, wenn er die Dauer der Noten in gewiſſen verführeriſchen Stellen um die Hälfte verkürzt u. ſ. w. Bey allen dieſen Fehlern kann jemand noch immer Anlage zum Takthalten haben; denn die völlige Sicherheit darin kommt erſt ſpät, und durch viele Uebung in mancherley Taktarten. Wer aber den guten und ſchlechten Starttheil auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerkſam gemacht hat, nicht unterſcheiden kann; wer ſtatt des Dreyachteltaktes Zweyvierteltakt ſchlägt; wer ſogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl., von dem iſt in der That wenig zu erwarten.

Allmählig untermiſcht man Noten von verſchiedener Dauer, z. B.

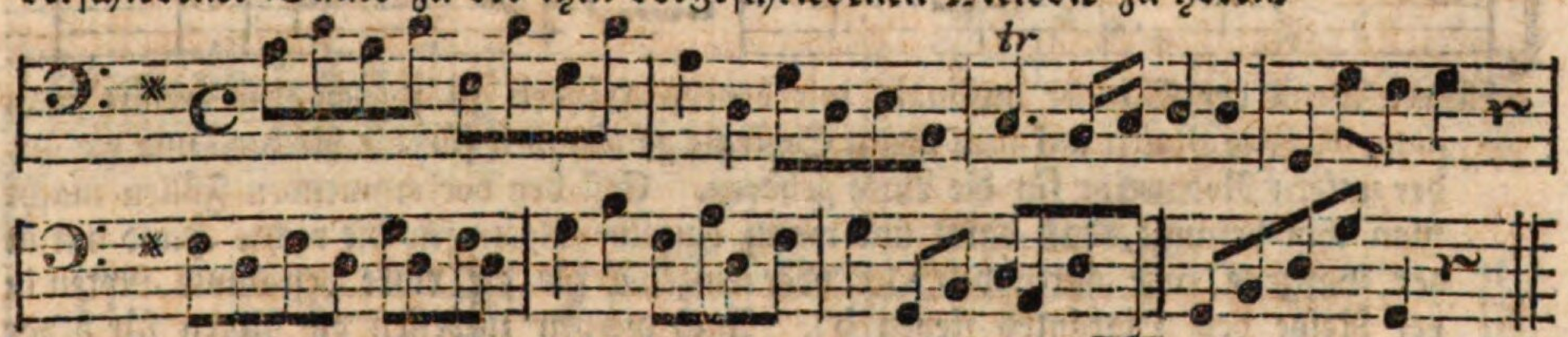
No. 2.





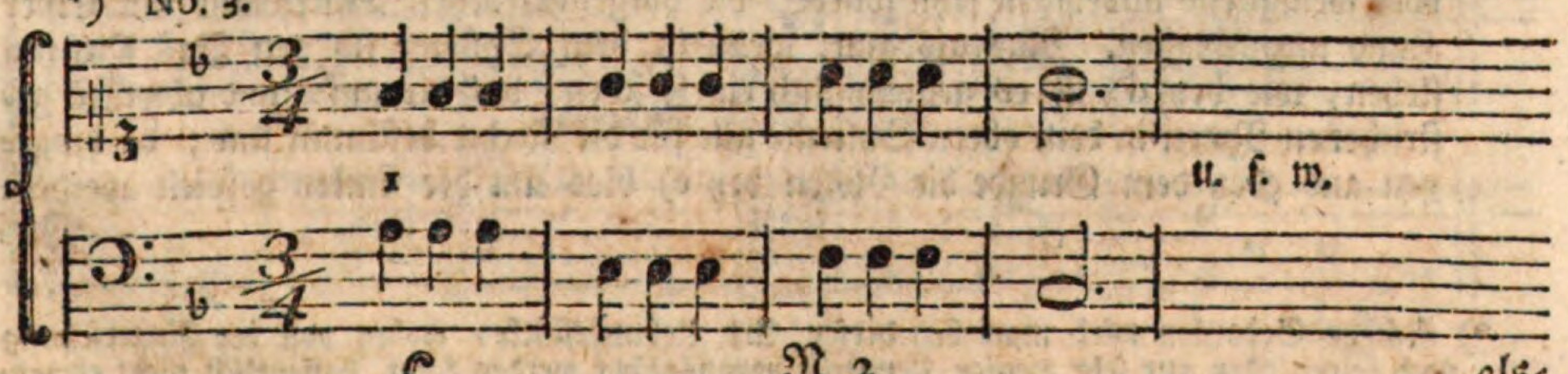
(Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt iſt, die darunter ſtehende zweyte (waldhornartige) Stimme dazu ſpielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die kleine Abweichung auf die Probe ſtellen.)

Geht es damit, ſo ſpiele man etwa den nachſtehenden Baß ſtatt der obigen Waldhornſtimme dazu, damit der Anfänger daran gewöhnt werde, Töne von verſchiedener Dauer zu der ihm vorgeſchriebenen Melodie zu hören.



Nunmehr läßt man den Schüler mit beyden Händen ſpielen, anfangs Noten von gleich langer Dauer, z. B.

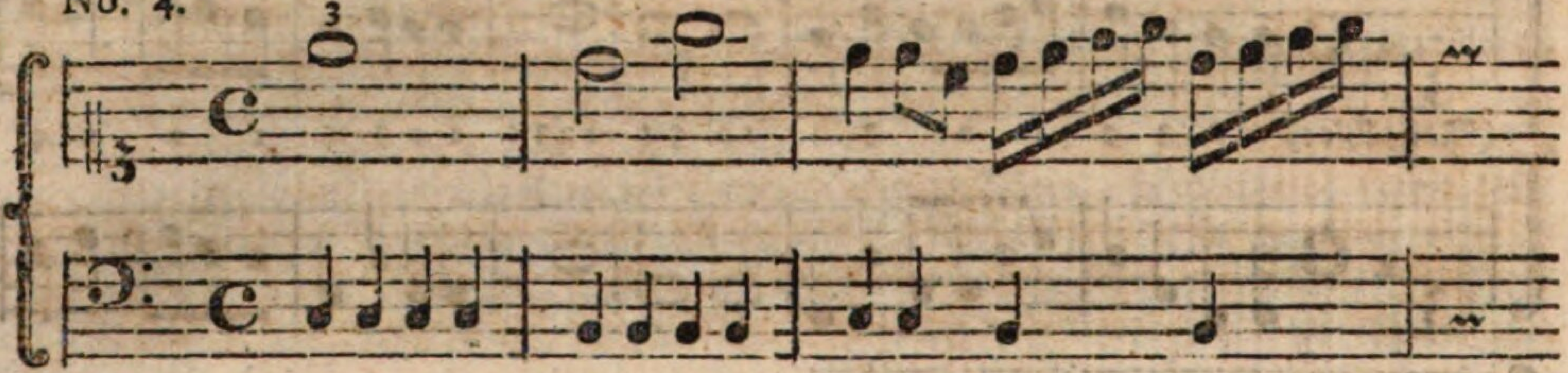
*) No. 3.



*) Durch den Haken {, welchen die Franzoſen Accolade nennen, wird angezeigt, daß die Noten beyder oder mehrerer Syſteme zugleich geſpielt werden ſollen.

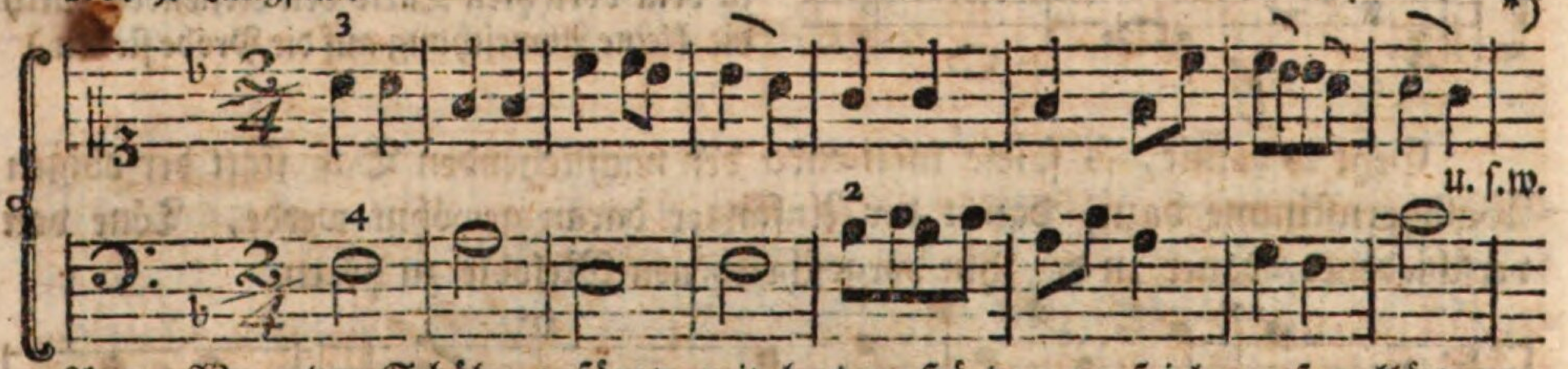
alsdann aber kann man ihm die verſchiedene Geltung und Eintheilung derſelben, etwa auf die nachſtehende Art, begreiflich zu machen ſuchen.

No. 4.



Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Hand) bekannt, ſo könnte man wechſelsweiſe für beyde Stimmen Noten von verſchiedener Dauer vorſchreiben, z. B.

No. 5. Langſam.



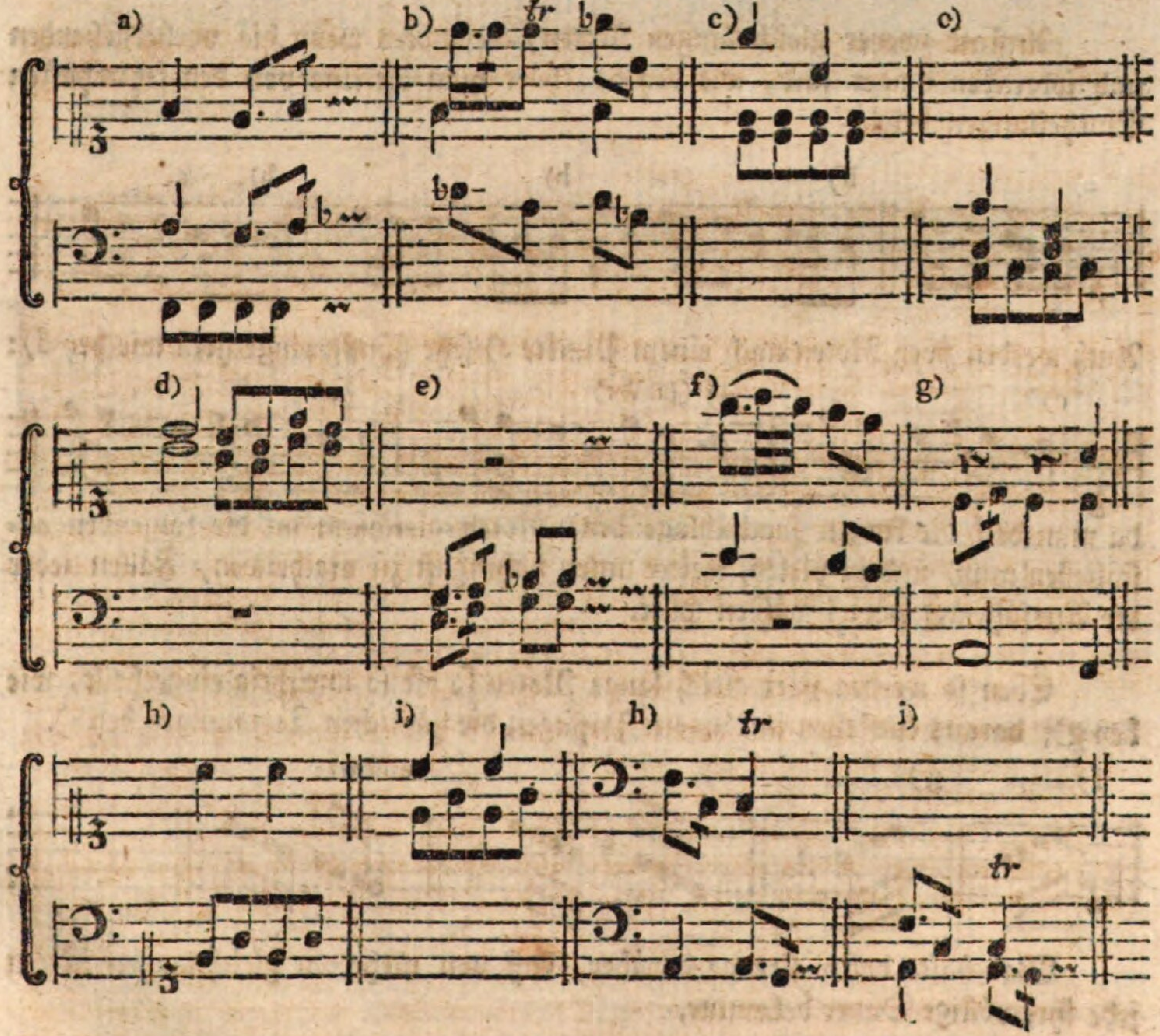
Anm. Wenn der Schüler anfängt, mit beyden Händen zu ſpielen, ſo erklärt man ihm, daß die Noten auf dem obern Syſteme gewöhnlich für die Rechte, und die auf der untern Notenreihe für die Linke gehören. Erſt bey vorkommenden Fällen macht man ihm bekannt, daß dann und wann einzelne Noten für die rechte Hand mit in der Baßzeile, wie unten bey a), oder einzelne für die Linke beſtimmte Noten in der Reihe des Diskantes ſtehen b). Auch werden zuweilen die Noten für beyde Hände in Ein Syſtem geſchrieben; die für die Rechte ſind alsdann auf- und die für die Linke, abwärts geſtrichen c). Daß aber die Noten in den Beyſpielen c) für beyde Hände gehören, läßt ſich daraus beurtheilen, weil es entweder ganz unmöglich, oder wenigſtens unbequem ſeyn würde die vorgeſchriebenen Taſten alle mit Einer Hand anzuſchlagen. Nur alsdann, wenn in dem Syſteme für den Baß Pauſen ſtehen, wie bey d), iſt es gemeiniglich ein Zeichen, daß die auf- und abwärts geſtrichenen Noten in dem obern Syſteme alle für die Rechte beſtimmt ſind; da hingegen aus eben dem Grunde die Noten bey e) blos mit der Linken geſpielt werden.

Wie-

*) Schöne Gedanken wird man bey dieſer Art Uebungsſtücke, wobey von der Fingerſetzung noch keine, oder nur ſehr wenige Kenntniß vorausgeſetzt werden kann, hoffentlich nicht erwarten. Auch dürften die Lernenden wohl nicht ſolche Fortſchritte machen, daß ſie ſogleich von No 3. zu 4. und 5. übergehen könnten. Hier iſt aber auch nur von der Methode die Rede; denn hinlängliche Beyſpiele von allen Arten einzurücken, würde dies Buch ſehr vertheuren.

Wiewohl hierbey manche unmöglich zu beſtimmende Ausnahmen ſtatt finden können, wovon ich nur zwey Beyſpiele anführe. In dem erſten, bey f), beziehen ſich die Pauſen blos auf Eine Stimme der linken Hand, folglich nimmt dieſe, der Pauſen ungeachtet, doch an der Ausführung Theil. Daſſelbe gilt auch bey g) von der rechten Hand. Ueberhaupt giebt es nur wenige Stellen, wobey man in dieſer Rückſicht zweifelhaft ſeyn könnte. Mehr hiervon wird in dem Kapitel von der Fingerſetzung erinnert werden.

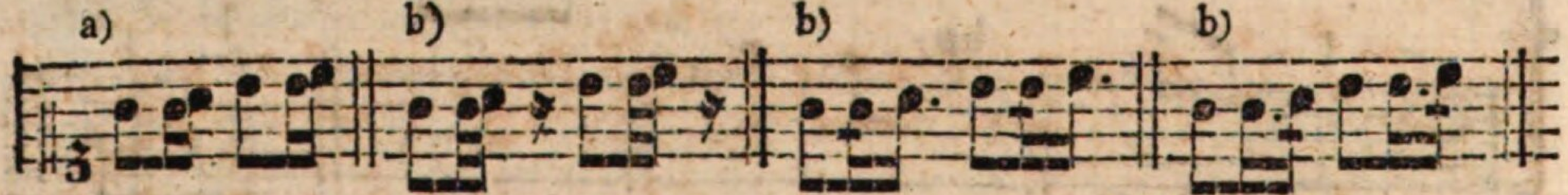
Außer den angezeigten Fällen tritt auch oft in der untern (für den F-Schlüſſel beſtimmten) Notenreihe das Diskantzeichen, oder in dem obern Syſteme der Baßſchlüſſel ein; folglich iſt die Bezeichnung bey h) mit der Schreibart bey i) einerley.



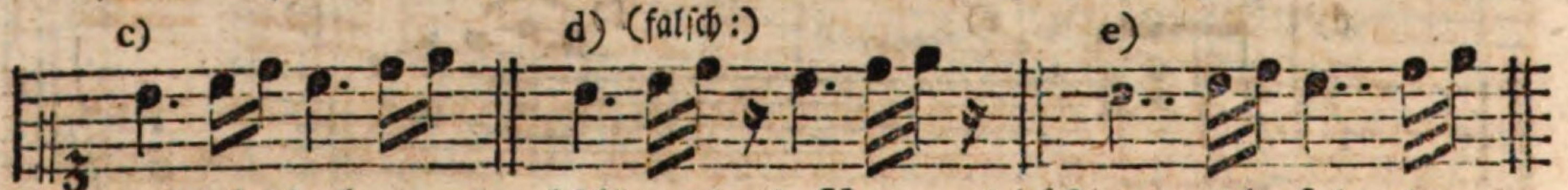
§. 63.

Bey den erſten Uebungen im Takte, oder vielmehr bey jeder Uebung, muß man vorzüglich die kleinern Notengattungen richtig eintheilen laſſen; denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen ſehr dawider fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeſchriebene Noten ſpielt, und zu Ende deſſelben weder zu früh noch zu ſpät fertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er deſſen ungeachtet zu geſchwind, und andere dafür zu langſam geſpielt haben. Ich warne daher vor den nachſtehenden und ähnlichen Fehlern.

Anſtatt zweyer gleich langen Noten, beſonders wenn die vorhergehenden und folgenden länger ſind, wie bey a), hört man oft eine von den fehlerhaften Eintheilungen bey b).

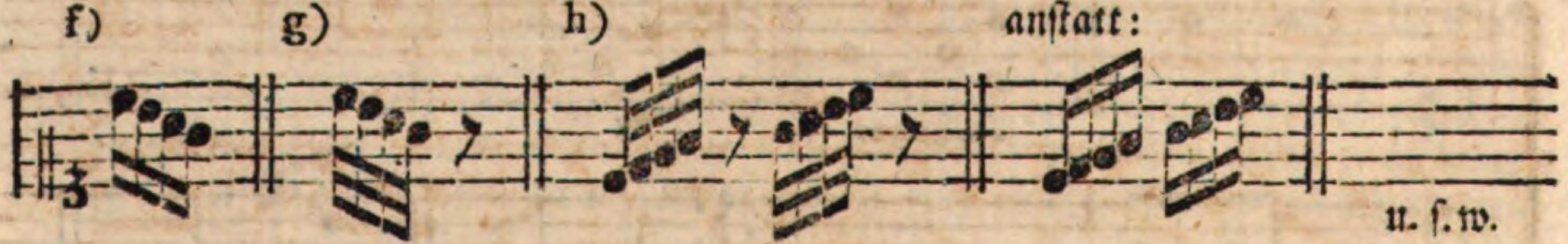


Auch werden zwey Noten nach einem Punkte c) ſehr häufig eingetheilt wie bey d):



da man doch die kurzen (nachſchlagenden) Noten gleichſam an die folgenden anſchließen muß, und in vielen, weiter unten nahmhaft zu machenden, Fällen lieber die Ausführung bey e) wählen ſollte.

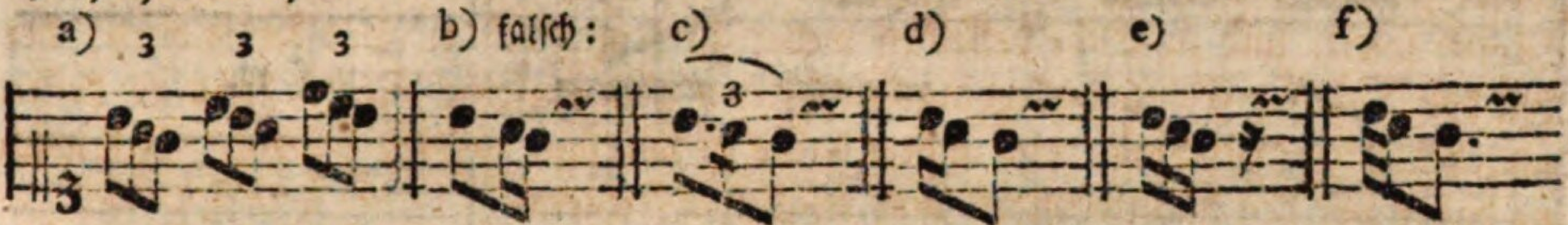
Eben ſo werden vier gleich lange Noten f) oft ſo unrichtig eingetheilt, wie bey g), daraus entſtehen in längern Paſſagen die häßlichen Trennungen bey h).



Man halte daher ſtrenge darüber, daß von mehreren gleich langen Noten jede ihre völlige Dauer bekomme.

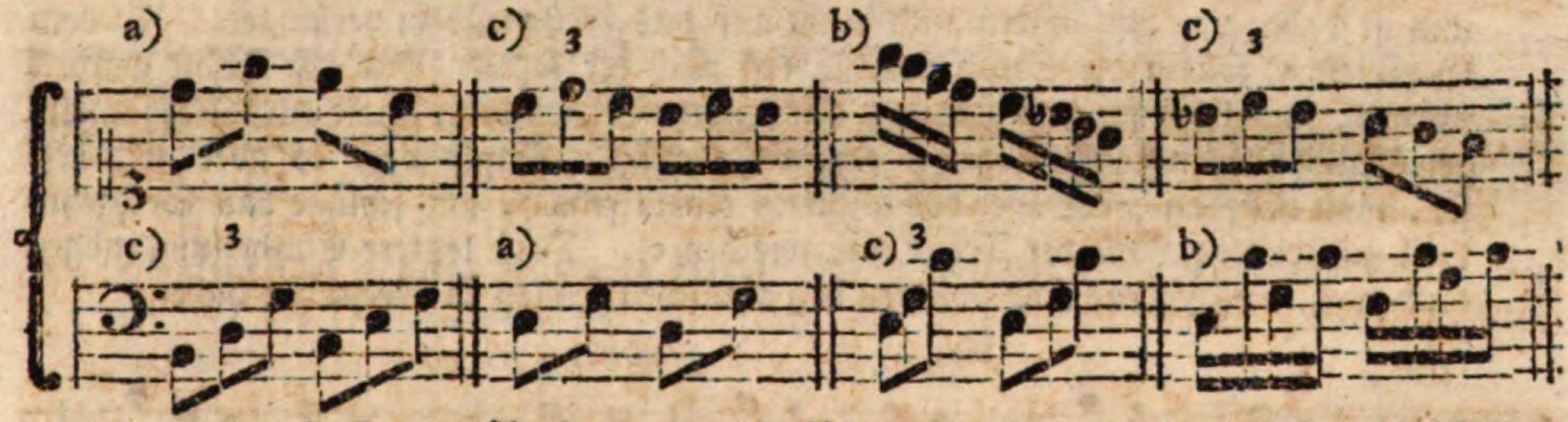
§. 64.

Bey Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls ſehr häufig gefehlt; denn drey gleich lange Noten a), von welchen jede erſte blos einen gelinden Druck, aber keine längere Dauer, erhalten ſollte, werden von Vielen ſo eingetheilt, wie bey b) c) d) e) oder f).

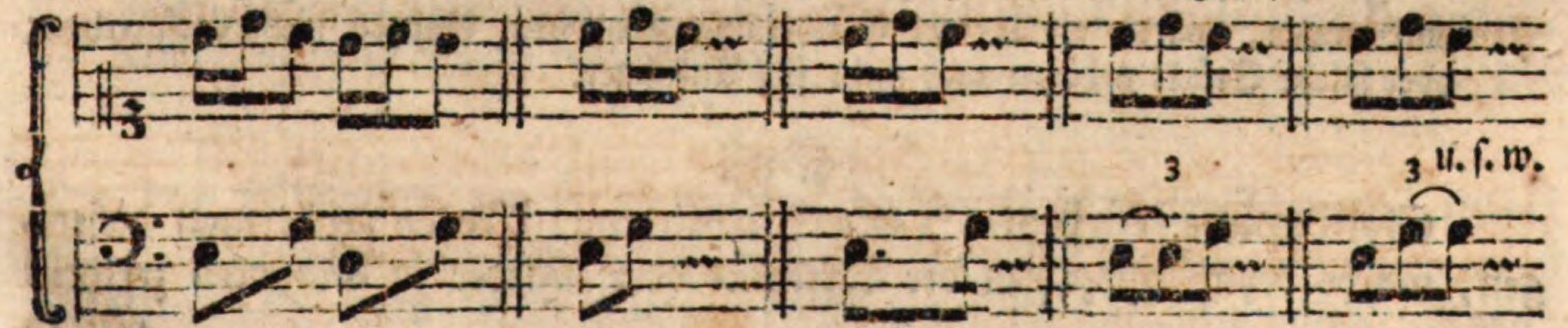


Eine Ausführung iſt immer ſchlechter, als die Andere.

Anm. Einige Komponiſten ſetzen häufig zwey= a) oder viergliedrige b) Figuren gegen dreygliedrige c):



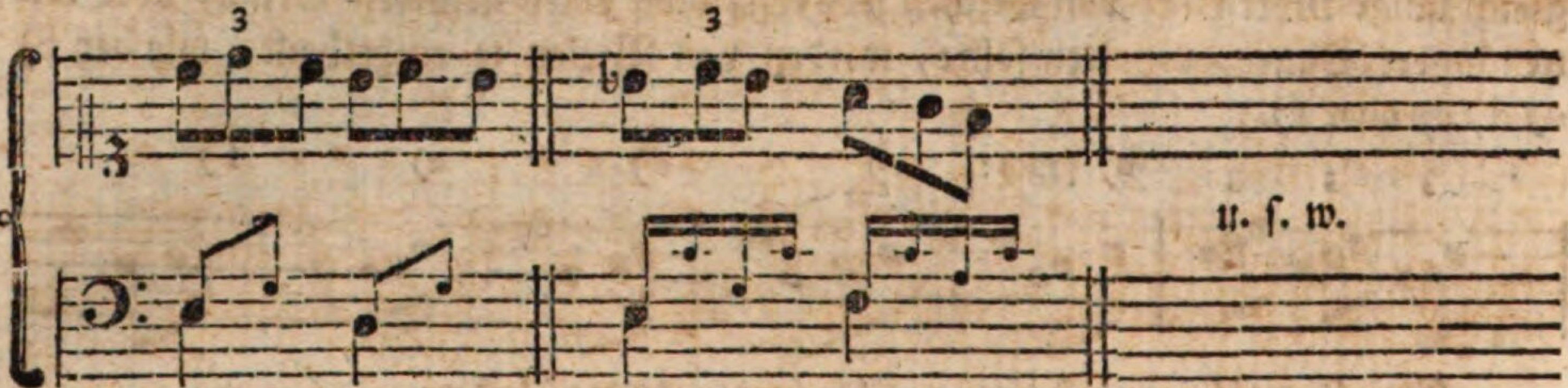
Ob dieſe Setzart überhaupt dem Gefühl angenehm oder widrig ſey, die Einheit befördere oder zerſtöre, überlaſſe ich, nach dem, was §. 45. S. 79. von den Quintolen ꝛc. geſagt worden iſt, Andern zur Entſcheidung. Aber gewiß ſind für Anfänger ſolche Stellen ganz und gar nicht, beſonders wenn ſie in langſamer Bewegung vorkommen, in welcher ſie wohl mancher übrigens taktfeſte Spieler nicht nach ihrer wahren Eintheilung heraus bringen dürfte. Man quäle daher keinen Anfänger damit; denn höchſtens möchte doch nur alles, was man etwa von ihm erlangen würde, ungefähr eine von den nachſtehenden unrichtigen Eintheilungen ſeyn.



Sollte aber der Schüler ſolche Stellen richtiger eintheilen lernen, ſo müßte man ihn wohl zuerſt jede Stimme einzeln üben laſſen, bis er ſich eine mechaniſche Sicherheit in beyden Händen erworben hätte. Alsdann könnte es vielleicht in beyden Stimmen zuſammen glücken, beſonders wenn man die Bewegung ziemlich geſchwind

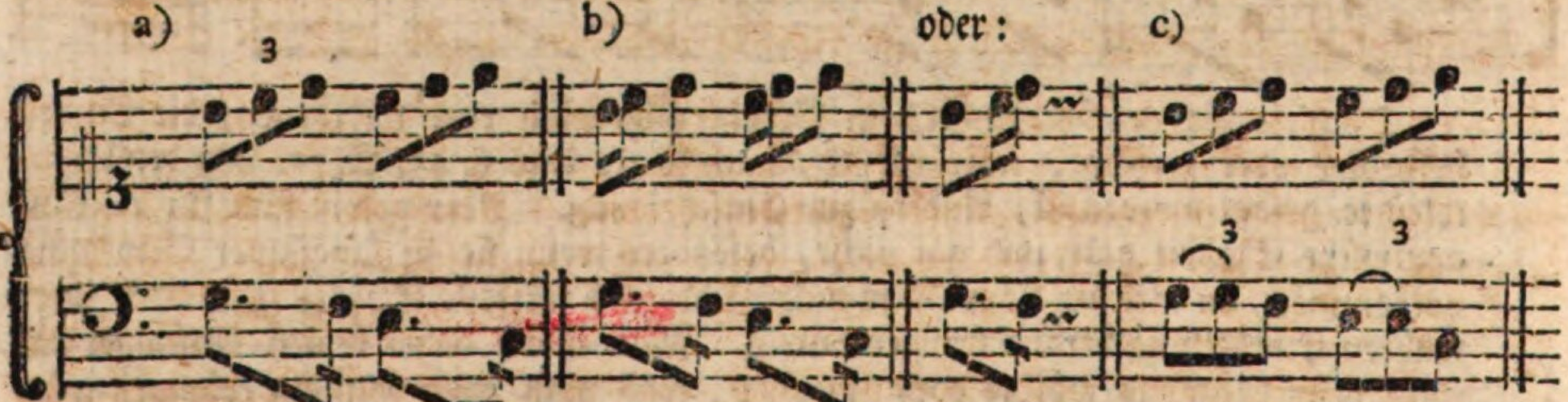
nehmen

nehmen ließe; denn in dieſem Falle iſt es ſchwerer, langſam zu ſpielen, als geſchwind. Außerdem könnte man auch anfangs die in dem nachſtehenden Beyſpiele klein gedruckten Noten pauſiren, und blos die Viertel ſpielen laſſen:



denn ich beſorge, daß die richtige Ausführung ähnlicher Stellen nur erſt bey mehrerer Fertigkeit gelingen dürfte.

Die Eintheilung punktirter Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierigkeiten, und iſt daher von Anfängern auch nicht auf das Genaueſte zu verlangen. In dem Beyſpiele a) ſollten die Sechzehntheile erſt nach der letzten Note der Triole geſpielt werden, und zwar ſo, daß zwiſchen den beyden Triolen keine Lücke entſtände; allein gewöhnlich theilen ſie Anfänger ſo ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch beſſer, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und ſchlüge das Sechzehntheil zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Dieſe letztere Eintheilung mögen auch wohl verſchiedene Komponiſten bey ähnlichen Fällen in Gedanken haben.



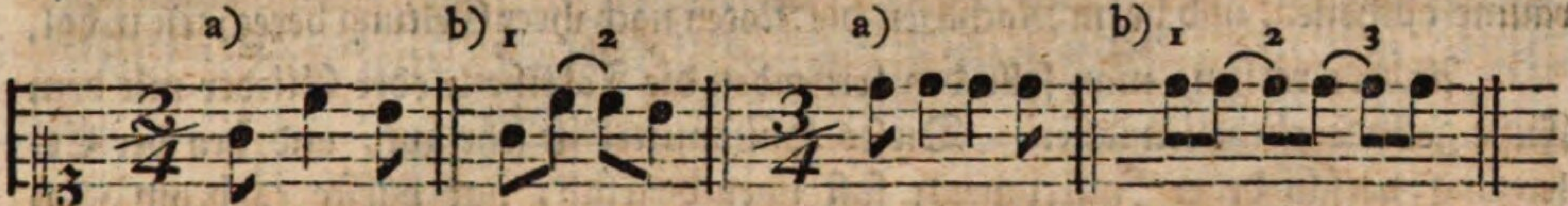
In Tonſtücken von einem heftigen ꝛc. Charakter, worin viele punktirte Noten vorkommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entſprechen; aber ſolche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.

§. 65.

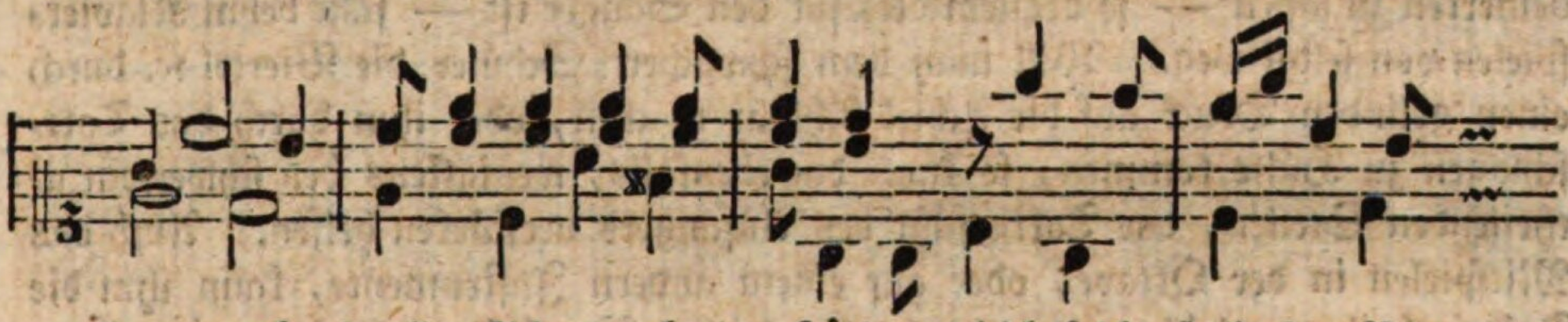
Synkopirte (rückende *) durchſchnittene) Noten nennt man diejenigen, welche beym Auszählen der Takttheile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden

*) Die Benennung rückende Noten (Rückungen) bezieht ſich auf das Verrücken der Takttheile (Glieder) von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle; denn der gute Takttheil wird in die Zeit des vorhergehenden ſchlechten gezogen oder verſetzt.

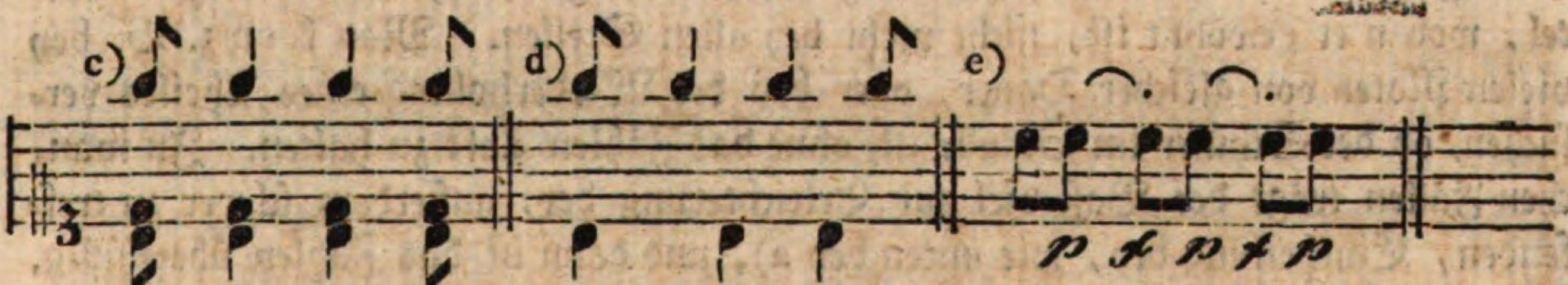
werden müſſen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die Andere aber zum folgenden Takttheile ꝛc. gehört. Bey a) ſind ſolche ſynkopirte Noten, die man ſich beym Auszählen der Takttheile ſo zertheilt vorſtellen müßte, wie bey b).



Die ſynkopirten Noten ſind zwar auf dem Klaviere nicht ſo ſchwer zu ſpielen, als auf verſchiedenen andern Inſtrumenten, weil in den Tonſtücken für das Klavier gewöhnlich irgend eine Stimme während der genannten Noten eintritt, wie in dieſem Beyſpiele:



kommen aber in allen Stimmen beyder Hände zugleich ſolche ſynkopirte Noten vor, wie bey c), ſo kann man allenfalls eine Zeit lang die Viertel im Baſſe dazwiſchen anſchlagen d), oder mit dem Fuße bemerken laſſen u. dgl. m.



Bey dieſer Gelegenheit merke man, daß es übrigens fehlerhaft iſt, die rückenden Noten ſo vorzutragen, wie oben bey e) *), denn der gute Takttheil ꝛc. ſoll bey dieſen Notengattungen nicht durch eine Verſtärkung des Tones fühlbar gemacht werden. Mehr hiervon im Kapitel vom Vortrage.

§. 66.

Der Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verſchiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel ꝛc. laut vorzählen, und ihn, nach einiger erlangten Fertigkeit, ſelbſt mitzählen laſſen. Kann er

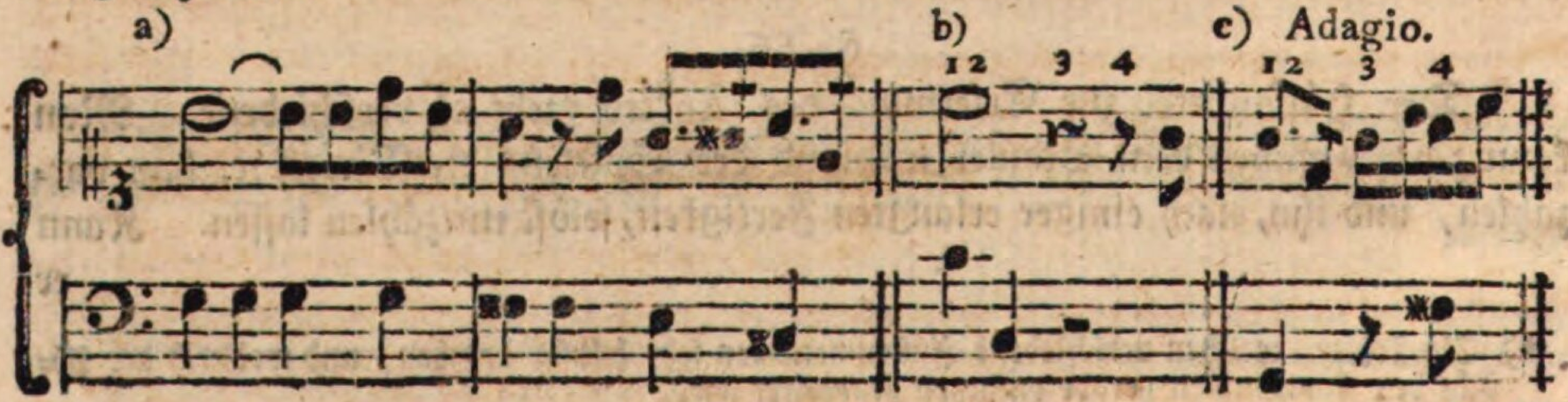
*) Ein Fehler, welchen verſchiedene Inſtrumentiſten ſehr häufig begehen, und wodurch der Abſicht des Komponiſten gerade entgegen gearbeitet wird.

er noch nicht zugleich ſpielen und taktmäßig zählen — denn beydes zugleich möchte dem Anfänger zu ſchwer ſeyn — ſo ſpiele der **Lehrer** in jeder Stunde einige Tonſtücke, und überlaſſe indeſſen dem Lernenden das Zählen allein. Auch dieſe Uebung iſt nicht ohne Nutzen, denn der Schüler lernt unter andern gleiche Zeiträume abtheilen, und beym Nachleſen die Noten nach ihrer Geltung berechnen u. dgl.

Andere rathen, man ſolle den Lernenden die Takttheile oder Glieder mit dem Fuße gelinde abtheilen laſſen. Dieſes Hülfsmittel iſt ſehr gut, und bey der Erlernung verſchiedener Inſtrumente faſt unentbehrlich, nur dürfte es beym Klavierſpielen, beſonders wenn für beyde Hände Noten von verſchiedener Dauer vorgeſchrieben ſind, nicht immer ſo leicht anzuwenden ſeyn, als z. B. bey der Violine, Flöte u. d. gl. Die Takttheile durch eine Bewegung mit der Hand bemerken zu laſſen — ſo bequem dies für den Sänger iſt — fällt beym Klavierſpielen von ſelbſt weg. Will man dem ſchwächern Schüler die Viertel ꝛc. durch einen gelinden Druck auf die Achſel fühlbar machen, oder ihm durch das Taktſchlagen zu Hülfe kommen, ſo kann das ebenfalls, wenigſtens bey ſchwer einzutheilenden Stellen, das Taktgefühl des Anfängers verſtärken helfen. Auch das Mitſpielen in der Oktave, oder auf einem andern Inſtrumente, kann ihm die Takteintheilung erleichtern, und was dergleichen Vortheile mehr ſind.

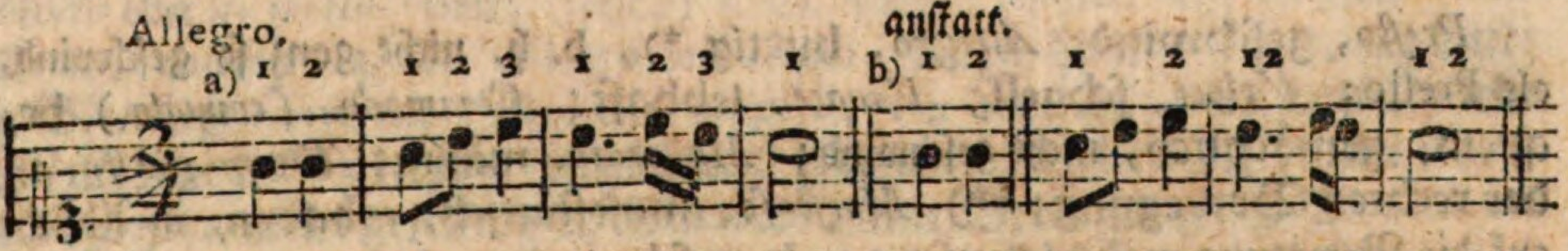
§. 67.

Fängt der Lernende an, ſicherer zu werden, ſo gebraucht man das Hülfsmittel, woran er gewöhnt iſt, nicht mehr bey allen Stellen. Man kann z. B. bey vielen Noten von gleicher Dauer, oder bey der Wiederholung eines Theiles verſuchen, ob der Schüler im Stande iſt, ohne das Zählen Takt zu halten. In manchen Fällen trägt der Baß viel zur Erleichterung der, außerdem ſchwer zu treffenden, Eintheilung bey, wie unten bey a), und dann iſt das Zählen überflüſſig. Aber in Stellen wie bey b) und c) laſſe man ja die erſte Note mitzählen, und nicht etwa bey der Pauſe b) oder beym Punkte c) anfangen; denn die meiſten Anfänger pflegen gemeiniglich die Dauer der längern Noten und Pauſen nicht völlig abzuwarten.



§. 68.

Noch bleibt zu unterſuchen, nach welcher Notengattung (ob nach Vierteln, Achteln ꝛc.) die Lernenden am ſicherſten zählen können. Es kommt hierbey vorzüglich auf das Zeitmaß und, nebſt dieſem, auf die Taktart an. In geſchwinder Bewegung würde ich nach Takttheilen, folglich in C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ ꝛc. nach Vierteln, in triplirten Taktarten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. aber nach Hauptzeiten, d. h. nach drey und drey Achteln, zu zählen rathen. Der Fälle, wobey dies nicht ſtatt findet, giebt es nur wenige; ein geſchickter Lehrer wird ſie dem Schüler, nebſt den Gründen dazu, bey Gelegenheit bekannt machen *). Wäre die Bewegung langſam, ſo ließe ich in den oben genannten und ähnlichen Taktarten nach Achteln zählen. Im Allabreve ₵, $\frac{3}{2}$ ꝛc. wird blos nach halben Taktnoten gezählt, wenn nicht ein gemäßigtes Zeitmaß Ausnahmen hiervon nöthig macht. Man erkläre aber dem Lernenden, daß er nicht etwa, ohne Rückſicht der Geltung, alle längere oder kürzere Notengattungen, ſondern nur jeden Takttheil, oder in langſamer Bewegung jedes Taktglied, zu zählen habe, es falle nun eine Note, Pauſe oder ein Punkt darauf. Die in dem nachſtehenden Beyſpiele a) bemerkte Art zu zählen wäre daher ganz falſch.



Mehr über die Erlernung des Taktes zu ſagen, verſtattet der Raum nicht, obgleich noch manches dabey zu erinnern wäre, was dem mündlichen Unterrichte überlaſſen werden muß; denn auch das vollſtändigſte Lehrbuch dürfte in Abſicht auf den Takt wohl immer nur ein bloßer Leitfaden bleiben. Hat der Lehrer Kopf und Eifer, ſo wird er die gegebenen Winke zu nutzen, ſie auf andere Fälle anzuwenden, und nach Umſtänden genauer zu beſtimmen wiſſen.

*) Sie hier zu beſtimmen iſt ohne groſe Weitläuftigkeit nicht möglich.

Fünfter Abſchnitt.

Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonſtückes.

§. 69.

Taktmäßig ſpielen hieß nach §. 53. „eine beſtimmte Anzahl Noten ꝛc. ihrer „Dauer gemäß in einem gewiſſen Zeitraume ſpielen; wie lange aber ein ſolcher Zeitraum dauern, oder wie geſchwind ein Takt geſpielt werden ſoll, das wird durch die vorgeſchriebene Bewegung (das Zeitmaß, Tempo, *Mouvement*, die Menſur) näher beſtimmt. Da nun zum Ausdrucke der verſchiedenen Leidenſchaften und Empfindungen, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geſchwindere oder langſamere Bewegung viel beyträgt, ſo hat man auch mehrere Grade derſelben angenommen, und zu deren Beſtimmung verſchiedene größtentheils italiäniſche Worte gewählt.

§. 70.

Die vorzüglichſten davon ſind:

Preſto, geſchwind; *Allegro*, hurtig *), d. h. nicht ganz ſo geſchwind, als Preſto; *Veloce*, ſchnell; *Vivace*, lebhaft; *Commodo*, (*comodo*.) bequem, gemächlich, nicht geſchwind; *Moderato*, mäßig; *Tempo giuſto*, in der rechten Bewegung; **) *Maeſtoſo*, majeſtätiſch, erhaben, in Abſicht auf die Bewegung mehr langſam, als geſchwind; *Andante*, eigentlich gehend, ſchrittmäßig ꝛc. in der Muſik eine mittlere Bewegung, die alſo weder ganz langſam, noch geſchwind iſt; *Grave*, ernſthaft, folglich mehr oder weniger langſam; *Adagio*, langſam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz ſo langſam, als Adagio; *Largo* ***), eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langſam; (beynahe noch langſamer, und gewöhnlich ernſthafter, als Adagio.)

Zu

*) Die gewöhnliche Ueberſetzung durch luſtig, munter, froh ꝛc. iſt nicht immer richtig und paſſend, z. B. bey Allegro furioſo, luſtig wüthend ꝛc. — Ueberhaupt beziehen ſich die Beywörter luſtig, munter, froh ꝛc. mehr auf den Charakter, als auf die Bewegung, von welcher Letztern doch hier eigentlich die Rede iſt.

**) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht fühlen, oder aus dem Tonſtükke ſelbſt beurtheilen kann, iſt dieſer Ausdruck ſehr unbeſtimmt.

***) *Stretto*, eng, das Gegentheil von Largo, wird in Abſicht auf die Bewegung ſelten gebraucht.

Zu dieſen, die Bewegung bezeichnenden, Kunſtwörtern kann man noch zählen: *Allabreve* *), jede Note noch einmal ſo geſchwind, als gewöhnlich.

Von einigen dieſer Hauptbenennungen leitet man Andere ab, und zwar, 1) um einen ſehr hohen Grad des Geſchwinden oder Langſamen anzuzeigen; (im Superlativ.) z. B.

Preſtiſſimo, ſehr, äußerſt geſchwind, am allergeſchwindeſten; *Allegriſſimo*, ſehr, äußerſt hurtig, am allerhurtigſten; eben ſo: *Velociſſimo*, *Vivaciſſimo*, *Adagiſſimo* etc.

2) um einen kleinern Grad zu beſtimmen; (als Diminutive,) z. B.

Allegretto, ein wenig hurtig; *Commodetto*, ein wenig gemächlich; *Larghetto*, ein wenig langſam; *Andantino*, ein wenig, folglich nicht ſtark gehend, d. h. etwas langſamer, als Andante **).

Zu einigen der oben angezeigten Kunſtwörter werden, um einen größern oder kleinern Grad des Langſamen oder Geſchwinden zu beſtimmen, noch verſchiedene Beywörter ꝛc. geſetzt, nämlich:

Aſſai, genug; (ſehr;) z. B. Allegro aſſai, hurtig genug, ſehr (ziemlich) hurtig ꝛc. *Molto* oder *di molto*, viel; (ſehr;) z. B. Adagio molto, ſehr langſam; *Moderato*, mäßig; z. B. Allegro moderato, mäßig hurtig; *Vivo*, lebhaft; z. B. Allegro vivo etc. *Poco* oder *un poco*, ein wenig; *Non tanto*, nicht ſo (zu) ſehr; *Non troppo*, desgleichen; *Non molto*, nicht viel; (nicht ſehr;) *Non preſto*, nicht geſchwind; *Con moto*, mit Bewegung; z. B. Andante con moto, gehend mit Bewegung; (nämlich den Schritt etwas beſchleunigt;) *Piùtoſto* (*più toſto*) vielmehr, lieber, z. B. Andante, più toſto Allegretto,

*) *Allabreve* kann als Haupt= oder auch nur als Beywort gebraucht werden. In beyden Fällen hat es einerley Bedeutung; nur verſteht es ſich, daß ein Andante allabreve nicht ſo geſchwind geſpielt wird, als ein Allegro allabreve. Obgleich das eigentliche Allabreve im Allegro gewöhnlicher iſt, als im Adagio, ſo kann doch auch das Letztere im Allabreve geſchrieben ſeyn. Sind z. B. die geſchwindeſten Noten in einem Adagio 𝄵 nur Achtel oder einzelne Sechzehntheile, ſo muß die Bewegung etwas geſchwinder genommen werden; denn in dieſem Falle iſt es ſchon eine Art von Allabreve

**) In den mehrſten Lehrbüchern wird Andantino durch etwas geſchwinder als *Andante*, überſetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu molto Andante (ſtark gehend) ein größerer Grad der Geſchwindigkeit oder Bewegung nöthig iſt, als zu Andante, ſo wird man vielleicht meine obige Ueberſetzung des Wortes Andantino, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemeſſen finden.

gehend, lieber ein wenig geſchwind; *Quaſi*, faſt, beynahe; z. B. Andante, quaſi Allegretto, gehend, faſt ein wenig geſchwind.

Einige der genannten Beywörter werden auch oft **allein** über ein Tonſtück geſchrieben, z. B. *Moderato, vivo etc.* ſo wie *Grave*, *maeſtoſo* u. dgl. dann und wann nur als Beywörter **zur Beſtimmung des Charakters** gebraucht werden. Andere beziehen ſich auf den Vortrag und Charakter zugleich, z. B. *Vivace*, *alla Siciliana* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonſtücke, welche in der Bewegung gewiſſer Tänze vorgetragen werden ſollen. Sie ſind überſchrieben: *alla Pollaca*, nach Art einer Polonoiſe, *Tempo di Minuetto, Gavotta*, *Sarabanda* etc., in der Bewegung einer Menuett, Gavotte, Sarabande*) u. ſ. w.

Bis jezt pflegen wenige deutſche Komponiſten über ihre größern Tonſtücke, die für die Kirche etwa ausgenommen, deutſche Worte zu ſchreiben. Nur bey kleinern Arbeiten z. B. bey Liedern und in Singſtücken geſchieht dies hin und wieder. Sollte es nicht möglich ſeyn, bey deutſchen Tonſtücken deutſche Ueberſchriften einzuführen, wenn ſie auch anfangs etwas auffielen? Wenigſtens würde denen Muſikern, die der italiäniſchen Sprache unkundig ſind, ſehr damit gedient ſeyn.

§. 71.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in **vier Hauptklaſſen**. In die erſte gehören, dieſer Eintheilung nach, die **ſehr geſchwinden** Arten, nämlich das Preſto, Allegro aſſai etc. in die zweyte, die **mäßig geſchwinden**, z. B. das Allegro moderato, Allegretto etc. in die dritte, die **mäßig langſamen**, wie Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc. und in die vierte, die **ſehr langſamen**, z. B. Largo, Adagio molto u. ſ. w.

Andere nehmen nur **drey Hauptarten** der Bewegung an, nämlich 1) die **geſchwinde** z. B. Preſtiſſimo, Preſto, Allegro aſſai, Allegro, Allegretto etc. 2) die **mäßige**, als Andante, Andantino etc. und 3) die **langſame** z. B. Largo, Adagio u. ſ. f.

Noch Andere machen **ſechs Hauptklaſſen** daraus, und rechnen zur erſten alle Tonſtücke, welche eine **ſehr geſchwinde** Bewegung haben, zur zweyten, die **geſchwinden**, zur dritten, die **nicht ſo geſchwinden**, zur vierten, die **ſehr langſamen**, zur fünften, die **langſamen**, und zur ſechſten, die **nicht ſo langſamen**.

Auch

*) Von der Bewegung, dem Charakter, Vortrage ꝛc. der gewöhnlichſten Tanzſtücke wird im Anhange das Nöthigſte vorkommen.

Auch theilen Einige alle Tonſtücke in Abſicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklaſſen ein. Sie unterſcheiden nämlich blos die **geſchwinde** Bewegung von der **langſamen**.

§. 72.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geſchwinder geſpielt werden muß, als ein Largo etc.: ſo hätte man einen noch ſehr unbeſtimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt ſich daher: Wie geſchwind wird die Bewegung in einem Allegro aſſai, und ſo verhältnißmäßig in den übrigen Tonſtücken, genommen? Ganz beſtimmt läßt ſich dieſe Frage nicht beantworten, weil gewiſſe Nebenumſtände hierin ſehr viele Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit untermiſchten Zweyunddreyßigtheilen nicht ſo geſchwind geſpielt werden, als wenn die geſchwindeſten Paſſagen deſſelben nur aus Achteln beſtehen. Ein Allegro für die Kirche oder in geiſtlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett ꝛc. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im ſo genannten Kammerſtyle z. B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein Allegro voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langſamern und nachdrücklichern Gang, als ein eben ſo überſchriebenes Tonſtück, worin hüpfende Freude der herrſchende Charakter iſt u. ſ. w.

Dieſe und ähnliche Nebenumſtände abgerechnet, lehrt **Quanz**, in ſeinem **Verſuch einer Anweiſung die Flöte traverſiere zu ſpielen**, man ſolle auf jeden halben Takt eines Allegro aſſai im gemeinen (Vierviertel-) Takte die Zeit eines Pulsſchlages rechnen: (er ſetzt nämlich hierbey den Pulsſchlag eines geſunden und etwas feurigen Menſchen voraus;) in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulsſchlag, im Adagio aſſai aber kämen zwey Pulsſchläge auf ein Achtel. Tonſtücke im Allabreve, oder im ſo genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geſchwinder geſpielt, ſo daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro aſſai nicht länger, als ein Pulsſchlag, dauern dürfe u. ſ. w. *)

Wenn ſich auch gegen dieſen Maßſtab, wie **Quanz** ſelbſt anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abſtand vom Allegro aſſai bis zum Ada-

*) Man bedenke aber hierbey, daß Quanzens Regeln nur die Bewegung im Allgemeinen beſtimmen, und daß beſondere Fälle zu den Ausnahmen gehören, die wohl ſchwerlich ein Tonlehrer, auch in der weitläufigſten Abhandlung, alle namhaft machen dürfte. Ueberdies ſind die Komponiſten ſelbſt in der Beſtimmung des Zeitmaßes und der dabey gebräuchlichen Kunſtwörter nicht durchgängig einerley Meynung; denn der Eine verſteht unter Allegro einen weit größern Grad der Geſchwindigkeit, als der Andere.

Adagio molto doch etwas zu groß angenommen ſeyn ſollte: ſo bin ich doch ſehr geneigt, Anfängern ſeine Regel zu empfehlen, denn dieſe lernen wenigſtens daraus, daß ein Allegro aſſai ungefähr noch einmal geſchwinder geſpielt werden muß, als ein Allegretto u. ſ. w. Auch bekommen ſie dadurch wenigſtens einigermaßen einen Begriff davon, wie geſchwind die Bewegung eines oder des andern Tonſtückes genommen werden muß.

§. 73.

Ein anderes, dem Quanziſchen ähnliches Hülfsmittel, könnte vielleicht eine Taſchenuhr, welche einen mittelmäßig geſchwinden Schlag hat, oder in einer Minute ungefähr 260 bis 270 Schläge *) thut, zur Beſtimmung des Zeitmaßes abgeben. In dieſem Falle müßte man auf jedes Viertel eines Allegro aſſai zwey, im Allegretto vier Schläge rechnen u. ſ. w. folglich kämen auf einen gewöhnlichen Viervierteltakt im Allegro aſſai acht Schläge. Die übrigen Notengattungen und Taktarten ließen ſich alsdann nach dieſen beſtimmen.

Es wäre der Mühe werth, daß ſich jemand entſchlöſſe, ein ſicheres und allgemein anwendbares Mittel ausfündig zu machen, welches man hierin zum Maßſtabe nehmen könnte; denn das Meinige bleibt, wie ich ſelbſt überzeugt bin, immer noch ſehr unvollkommen. Und doch iſt mir bis jezt noch kein ganz untrügliches Mittel bekannt geworden, obgleich die Sache für den, der kein richtiges Gefühl von den verſchiedenen Graden der Bewegung hat, und gern etwas Beſtimmtes davon wiſſen möchte, gar nicht unwichtig iſt.

§. 74.

Das vortreflichſte Tonſtück thut wenig oder keine Wirkung, wenn die Bewegung merklich dabey verfehlt wird. Dieſen Satz beſtätigt die Erfahrung nur allzuoft. Viele Dilettanten, zum Theil auch eigentliche Muſiker, ſpielen die mehrſten Tonſtücke in einer mittelmäßig geſchwinden Bewegung, folglich das Preſto etc. viel zu langſam, das Adagio etc. aber zu geſchwind. Wenn Anfänger aus Mangel an Fertigkeit die Bewegung im Allegro zu langſam nehmen, ſo mag dies zu verzeihen ſeyn; daß ſie aber auch das Largo u. dgl. eben ſo geſchwind ſpielen, iſt auf keine Weiſe zu entſchuldigen. Und was ſoll man von ſolchen Muſikern ſagen, die das Adagio in ein Andante, oder das Preſto in ein Allegro moderato umſchaffen? So etwas iſt in der That unverzeihliche Nachläſſig-

*) Jeden Schlag, hin und her, mit gezählt. Auf 5 bis 10 Schläge mehr oder weniger kommt bey der ziemlich großen Anzahl (260) nicht ſehr viel an. Wenigſtens wird der Unterſchied bey weiten nicht ſo groß, als er bey dem Pulsſchlage möglich iſt.

läſſigkeit, (und manchmal wohl noch etwas Mehr —) wodurch dem beſten, kräftigſten Tonſtücke ſeine abgezielte Wirkung gerade zu benommen wird.

§. 75.

Die Bewegung unter allen Umſtänden genau zu treffen, erfordert, außer vieler Beurtheilungskraft mit eigenem richtigen Gefühle verbunden, eine lange Uebung, und iſt daher nicht die Sache eines Anfängers; indeß hat der Lehrer größtentheils die Schuld, wenn ſeine geübtern Schüler nicht wenigſtens eine Art von mechaniſchem Gefühl in den gewöhnlichſten Gattungen des Zeitmaßes bekommen. Denn ganz gewiß wird der Lernende ſich dieſes Gefühl mit der Zeit in einem gewiſſen Grade erwerben, wenn man ihn nur dazu anhält, jedesmal die möglichſt richtige Bewegung zu nehmen.

Von dem verſtorbenen Konzertmeiſter Piſendel in Dresden erzählt man, daß er nie, auch nicht ein einzigesmal, die Bewegung eines Tonſtückes verfehlt habe; ja daß ſogar Haſſe, deſſen Opern damals aufgeführt wurden, verſichert haben ſoll, Piſendel treffe die Bewegung richtiger, als er ſelbſt. Wenn dieſe Sage gegründet iſt, ſo beſaß Piſendel Einſichten und Talente, deren ſich wohl Wenige zu rühmen haben möchten.

§. 76.

Oft ſind die Tonſetzer ſelbſt Schuld daran, wenn ihre Arbeiten nicht in der richtigen Bewegung geſpielt werden. Und dies iſt, dünkt mich, faſt nicht zu vermeiden, wenn die Komponiſten das Zeitmaß nicht genau genug, oder wohl gar nicht beſtimmen; wie unter andern der verſtorbene **Kirnberger** in verſchiedenen gedruckten Liederſammlungen weder Bewegung noch Charakter angezeigt hat *). Geſetzt, und zugeſtanden, daß man das Zeitmaß nicht allezeit genau beſtimmen kann, ſo iſt es doch auf alle Fälle immer noch beſſer, von einem unbekannten Wege, welchen man gehen ſoll, nur eine, wenn auch nicht völlig hinreichende, Beſchreibung zu erhalten, als ihn ganz aufs Gerathewohl betreten zu müſſen.

„Nie-

*) Und doch ſchreibt Kirnberger im zweyten Theile ſeiner Kunſt des reinen Satzes S. 112. „Endlich muß der Tonſetzer nicht verabſäumen, die Bewegung ſeines Stückes, ſo bald ſie aus „den oben angegebenen Kennzeichen (nämlich aus der Taktart und den Notengattungen, welche für den Liederſpieler wohl ſchwerlich hinreichend ſind) „nicht getroffen werden könnte, ſo „genau als ihm möglich iſt, zu bezeichnen. ꝛc.“ Haſſe iſt ſo ſorgfältig in der Bezeichnung „ſeiner Bewegungen, daß er oft lange Beſchreibungen davon macht, wie das Stück vorgetra„gen werden ſoll ꝛc.“

„Niemand, als der,“ ſchreibt **Sulzer**, „welcher ein Stück geſetzt hat, iſt im Stan„de den richtigſten Grad der Bewegung deſſelben anzugeben. Ein kleiner Grad dar„über oder darunter kann der Wirkung des Stückes viel Schaden thun. So viel „Wörter man auch hierzu ausgedacht hat, ſo ſind ſie dennoch nicht hinlänglich. „Genau könnte die Bewegung durch wirkliche Feſtſetzung der Zeit, in welcher das „ganze Stück geſpielt werden ſoll, angezeigt werden ꝛc.“

Der letztern Meinung war auch Scheibe, welcher in ſeinem Werke: **Ueber die muſikaliſche Kompoſition**, S. 299. ꝛc. den Rath giebt, der Komponiſt ſolle die Dauer aller Sätze nach Minuten oder Sekunden beſtimmen, und die Anzahl derſelben über die Tonſtücke ſchreiben, z. B. Allegro aſſai, muß mit der Wiederholung beyder Theile 5 Minuten und 3 Sekunden dauern u. ſ. w.

So gut und nützlich dieſes Mittel ſeyn mag, ſo bleibt es doch immer unvollkommen; *) denn erſt alsdann, wenn ein Tonſtück ſchon ganz geſpielt worden wäre, könnte man urtheilen, ob die Bewegung deſſelben zu geſchwind oder zu langſam geweſen ſey, und nur bey einer unmittelbar darnach folgenden Wiederholung ließe ſich der Fehler vielleicht verbeſſern. „Aber doch auch alsdann gewiß, wenn man das Stück ein andermal wieder ſpielte?“ Nicht immer; denn ein andermal könnte man die Bewegung, vorausgeſetzt daß man die vorige noch genau in Gedanken hätte, doch wieder verfehlen, und z. B. das Tonſtück, welches man geſtern zu langſam vortrug, heute zu geſchwind ſpielen. Es bleibt alſo wohl vor der Hand das Beſte, wenn der Komponiſt an ſeinem Theile die Bewegung ſo genau als möglich beſtimmt; der Spieler hingegen hat dennoch eigenes Gefühl, Beurtheilungskraft und lange Uebung nöthig, das richtige Zeitmaß, beſonders bey unbekannten Tonſtücken, zu treffen; denn alle nur mögliche Regeln, die man etwa darüber geben könnte, möchten doch wohl hierzu nicht völlig hinreichend ſeyn. Indeß lernt der ſchon etwas Geübte, nach einem kurzen ſehr zu empfehlenden Ueberblicke des Tonſtückes, die erforderliche Bewegung aus den Notengattungen, Figuren, Paſſagen u. dgl. ziemlich ſicher treffen.

---

§. 77.

Ein jedes gute Tonſtück hat irgend einen beſtimmten **) (herrſchenden) Charakter, das heißt, der Komponiſt hat einen gewiſſen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernſtes, der Wuth oder Gelaſſenheit u. ſ. w. darin ausgedruckt. Damit aber der Spieler vorher ſchon wiſſe, welcher Charakter in einem Tonſtücke der herrſchende iſt, und wie er alſo ſeinen Vortrag im Ganzen einzu-

*) Ueberdies bezieht es ſich nur auf einzelne Tonſtücke, da doch hier von der jedesmal (bey allen Tonſtücken) zu treffenden richtigen Bewegung die Rede iſt.

**) Aber wo bleiben die witzigen Gedankenſpiele? — Sind nicht gegenwärtig viele Inſtrumentalſtücke, beſonders für das Klavier, bloße künſtliche Spielereyen, die nur geſchrieben zu ſeyn ſcheinen, um allenfalls Bewunderung über die Fertigkeit des Spielers zu erregen?

einzurichten habe, ſo pflegen ſorgfältigere Komponiſten, außer der Bewegung, auch noch den Charakter anzuzeigen; daher ſind eine Menge Kunſtwörter entſtanden, welche den erforderlichen Vortrag beſtimmen.

§. 78.

Hier folgen die gewöhnlichſten dieſer Kunſtwörter in alphabetiſcher Ordnung:

Affettuoſo, oder con affetto, rührend, affektvoll, mit Empfindung; con afflizzione, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; Agitato, oder con agitazione, bewegt, ungeſtüm, ängſtlich, unruhig; con allegrezza, munter, mit Munterkeit; Amabile, amarevole, lieblich, angenehm; con amarezza, mit Betrübniß; Amoroſo, zärtlich, liebreich; Animoſo, muthig, friſch, beherzt; Appaſſionato, leidenſchaftlich; Appoggiato, eigentlich: angelehnt, geſtützt ꝛc. in der Muſik: getragen; Ardito, kühn, friſch, beherzt; Arioſo, melodiſch, ſangbar.

Brillante, ſchimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; con brio, brioſo, feurig, hitzig, ſchimmernd, lermend; Burleſco, ſcherzhaft, poſſierlich.

Cantabile, ſingend; Compiacevole, gefällig, angenehm.

Con diſcrezione *), mit Einſicht oder Beurtheilung; Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, ſüß, ſanft; Doloroſo, ſchmerzhaft.

Espreſſivo, con espreſſione, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Faſtoſo, prächtig; Con fuoco, mit Feuer; (ſehr lebhaft;) Furioſo, wüthend.

Giocoſo, ſcherzhaft; Gliſſicato, ſanft ſchleifend; Grave, con gravità, ernſthaft, ſchwer, mit Würde; Grazioſo, con grazia, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; Guſtoſo, con guſto, geſchmackvoll, mit Geſchmack.

Innocentemente, unſchuldig.

Largrimoſo, klagend, wehmüthig, weinend; Lamentoſo, lamentabile, kläglich, klagend; Languido, languente, ſchmachtend, ſeufzend; Legato, oder ligato, gebunden; (geſchleift;) Leggiere, leggiermente, leicht vorgetragen; Lugubre, traurig, kläglich, ſtöhnend; Luſingando, ſchmeichelnd.

Maeſtoſo, majeſtätiſch, erhaben; Meſto, traurig, betrübt; Minaccioſo, drohend.

Paſtorale, hirtenmäßig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt; Patetico, patetiſch d. h. in einem ſehr hohen Grade rührend, auch mit einer gewiſſen Größe; Peſan-

*) Von dieſem Worte und deſſen vielfacher Bedeutung, wird unten im ſechſten Kapitel §. 71. mehr erinnert werden.

Peſante, nachdrücklich, ſchwerfällig; Piacévole, gefällig, angenehm; Pietoſo, mitleidig, theilnehmend; Pompoſo, prächtig, volltönig.

Riſolùto, entſchloſſen, beherzt; Riſvegliàto, munter, lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, ſcherzo, ſcherzoſo, ſcherzhaft, tändelnd; Sciolto, frey, ungebunden; (folglich das Gegentheil von legato;) Serioſo, ernſthaft, nachdrücklich; Alla Siciliana, wie ein ſicilianiſcher (Schäfer-) Tanz; Soave, Soavemente, lieblich; Soſtenuto, getragen, d. i. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgeſetzten) Tönen; Spiccato, deutlich, nett von einander abgeſondert; Spiritoſo, con ſpirito, feurig, hitzig; Staccato, kurz abgeſtoßen.

Tempeſtoſo, ſtürmiſch, ungeſtüm, heftig; Tenero, con tenerezza, zärtlich, rührend, weich; Tenuto, gehalten, ausgehalten; Tranquillamente, ruhig, gelaſſen, zufrieden.

Vigoroſo, vigoroſamente; ſtark, nachdrücklich, kräftig; Vivo, con vivezza, vivace, lebhaft.

Zeloſo, con zelo, eifrig, mit Eifer.

§. 79.

Der zum Ausdrucke dieſer Charaktere erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf die nachſtehende Art beſtimmt:

ff bedeutet fortiſſimo, ſehr (äußerſt) ſtark, am ſtärkſten;
f —— forte, ſtark.
pf —— 1) poco forte, ein wenig ſtark, auch wohl 2) più forte, *) ſtärker;
mf —— mezzo forte, halb (mittelmäßig) ſtark;
rf oder rinf. — rinforzando, rinforzato, verſtärkt;
sf oder sforz. — sforzando, sforzato, ſtark vorgetragen, den Ton gleichſam mit Gewalt herausgepreßt; (bezieht ſich oft nur auf die Note, wobey es ſteht.)
p —— piano, ſchwach, gelinde;
pp **) — pianiſſimo, ſehr (äußerſt) ſchwach, am ſchwächſten; auch più piano, ſchwächer;

(Das angemerkte forte, piano ꝛc. bezieht ſich auf beyde Hände, wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich verlangt wird.)

piu,	——	mehr,	werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung eines größern oder kleinern Grades der Stärke oder Schwäche gebraucht.
meno,	——	weniger,	
aſſai,	——	genug,	

ſem-

*) Aber nicht piano forte, ſchwach ſtark — wie es in einigen Anweiſungen erklärt wird.
**) Um einen ſehr großen Grad der Schwäche zu beſtimmen, druckt man ſich auch wohl ſo aus: *ppp*.

ſempre —— allezeit, zeigt an, daß man das ganze Stück, oder eine einzelne Stelle ſtark, ſchwach ꝛc. ſpielen ſoll, z. B. ſempre piano, beſtändig ſchwach.

a mezza voce —— mit halber Stimme, d. i. nur halb ſtark;

ſotto voce —— mit leiſer Stimme, folglich ſchwach;

creſc. —— creſcendo, wachſend, zunehmend; (ſtärker werdend;) wird auch durch dieſes Zeichen: <— *) angedeutet.

Da man bey dem Worte creſcendo nicht genau wiſſen kann, wie weit dieſes allmähliche Anwachſen gehen ſoll, ſo pflegen Einige unter die wieder mit völliger Stärke zu ſpielenden Noten ein f (forte) zu ſchreiben.

A poco a poco creſcendo ſino al (il) forte, nach und nach wachſend bis zur Stärke.

Decreſc. (decreſcendo) cal. (calando) manc. (mancando) und ſcem. (ſcemando) abnehmend; dim. (diminuendo) vermindernd, dil. (diluendo) verlöſchend, ſmorz. (ſmorzando, oder ſmorzato) und mor. (morendo) ſterbend, perd. (perdendo) ſich verlierend u. a. m. bezeichnen insgeſamt, daß man nach und nach ſchwächer, und zuletzt äußerſt ſchwach ſpielen ſoll; beſonders zeigen die Worte dil. ſmorz. mor. perd. ein völliges Verſchwinden, Erſterben ꝛc. des Tones an. Auch bedient man ſich dieſes Zeichens: —> ſtatt der Worte decreſc. dim. ꝛc.

Eine Stelle, welche anfangs ſchwach, alsdann bis zur Stärke anwachſend, und hernach wieder allmählich ſchwächer vorgetragen werden ſoll, pflegt man ſo zu bezeichnen: <>

ſoll ſie aber anfangs ſtark, gegen die Mitte immer ſchwächer, und dann wieder anwachſend geſpielt werden, ſo gebraucht man dieſe Bezeichnung: ><

§. 80.

Die nähere Erklärung der übrigen Kunſtwörter und Zeichen, wodurch der Vortrag genauer beſtimmt wird, ſo wie eine ausführlichere Anweiſung zum Ausdrucke der verſchiedenen, oben nur namentlich angezeigten Charaktere, ſoll in dem dazu beſtimmten Kapitel vom Vortrage folgen. Es war nöthig, dem Anfänger einen vorläufigen Begriff von den zum Ausdruck erforderlichen Mitteln beyzubringen, damit er wenigſtens die verſchiedenen Grade der Stärke und Schwäche ꝛc. kenne, und ſie gelegentlich anzuwenden wiſſe.

*) Soll ſich dieſes Zeichen nur auf eine einzelne Note beziehen, ſo iſt die Figur deſſelben ganz klein, nämlich: <

Sechſter Abſchnitt.

Von verſchiedenen Nebenzeichen und Kunſtwörtern.

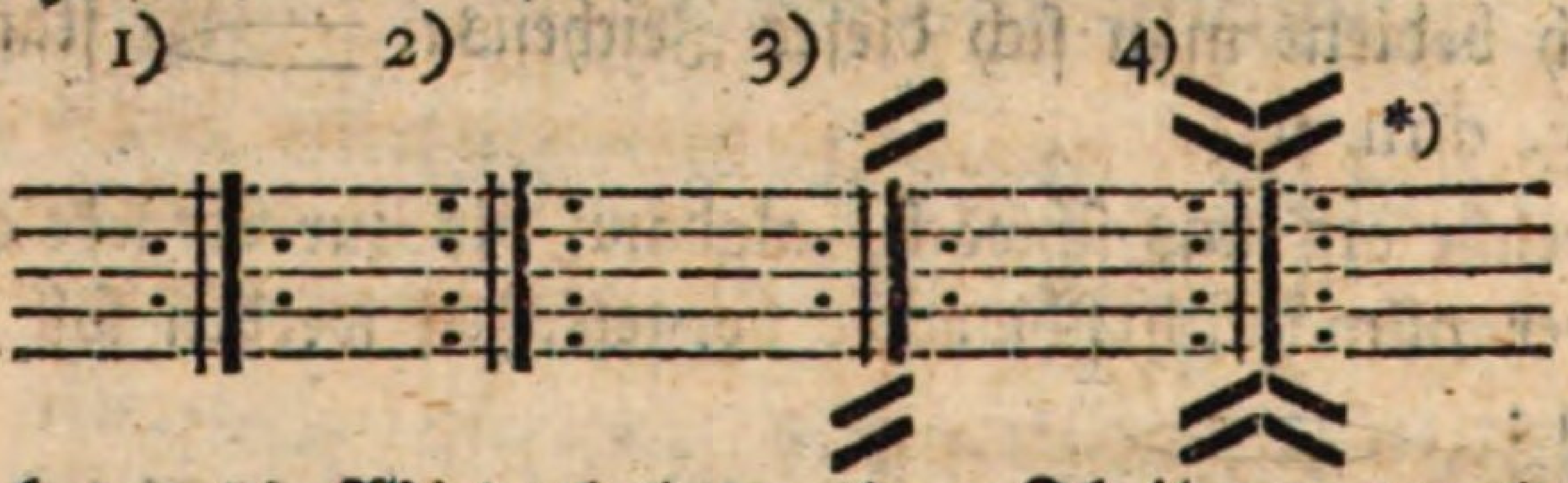
§. 81.

Außer den Noten, Schlüſſeln, Verſetzungszeichen, Pauſen, Punkten u. dgl. ſind noch verſchiedene ſo genannte **Nebenzeichen** und **Kunſtwörter** üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Verweilen (Halt,) das Ende eines Tonſtückes u. ſ. w. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichſten derſelben nebſt der beygefügten Erklärung.

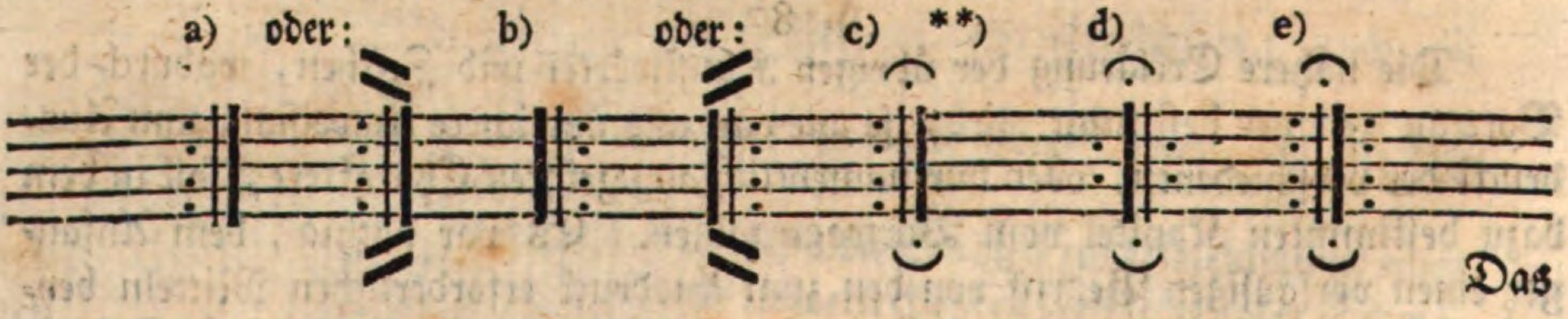
§. 82.

Der **Wiederholungszeichen** (**Repriſen**) giebt es zwey, nämlich ein großes und ein kleines.

Das **große Wiederholungszeichen** wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß ſo wohl der vorhergehende als nachfolgende Theil wiederholt (zweymal geſpielt) werden ſoll. In ſofern kann es das **doppelte Wiederholungszeichen** heißen, nämlich:



Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a) oder des nachfolgenden b) dadurch angedeutet. In dieſem Falle nennt man es das **einfache Wiederholungszeichen**, z. B.



Das

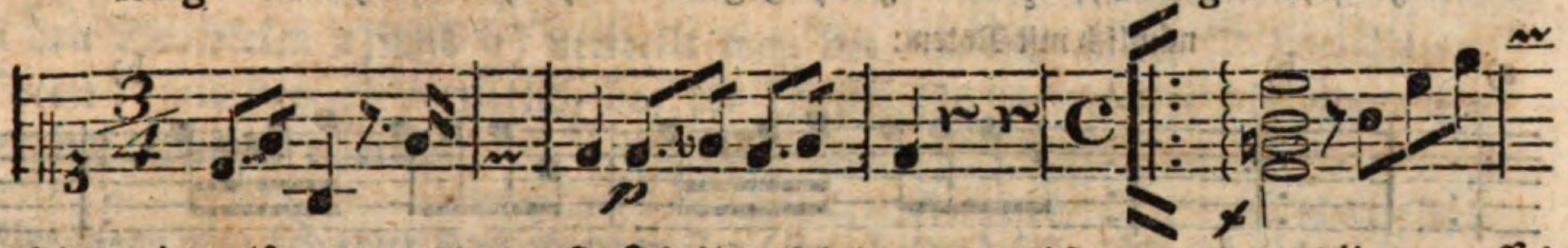
*) Dieſe vier Bezeichnungen ſind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach, verſchieden.

**) Das Wiederholungszeichen bey c) wodurch zugleich, vermittelſt der Bogen mit dem Punkte, der Schluß eines Tonſtückes angezeigt wird, iſt, genau genommen, auch nur einfach,

ob-

Das Zeichen bey a) ſetzt voraus, daß nur der vorhergehende Theil (nicht der folgende) wiederholt werden ſoll, ſo wie durch die Figur bey b) blos die Wiederholung des folgenden (nicht des vorhergehenden) Theiles beſtimmt wird. Dieſer letztere Fall ereignet ſich dann und wann in Sinfonien, Sonaten u. dgl. wenn z. B. vor einem Allegro mit zwey Theilen eine Einleitung enthalten iſt, welche nicht mit wiederholt werden ſoll, wie in dieſem Beyſpiele:

Largo maeſtoſo. Allegro aſſai.



Hier wird alſo, wenn der erſte Theil geſpielt worden iſt, nur vom Allegro aſſai an (nicht vom Largo) wiederholt.

Bey dem einfachen Wiederholungszeichen muß man genau bemerken, ob die Punkte oder Querſtriche (denn beyde haben einerley Bedeutung) vor: :‖ oder nach: ‖: den zwey ſo genannten Vertikalſtrichen ‖ ſtehen; denn im erſten Falle wird nur der vorhergehende, im zweyten aber blos der folgende Theil wiederholt.

Anm. 1. Der Lehrer halte ſeine Schüler dazu an, daß ſie ſich gewöhnen, jeden zu wiederholenden Theil ſogleich ununterbrochen zweymal zu ſpielen. Denn erlaubt er ihnen, bey den Repriſen (wie es gewöhnlich geſchieht) länger zu verweilen, als es die Geltung der Noten oder Pauſen erfordert, ſo leidet natürlicher Weiſe der Zuſammenhang dabey, und in der Folge, wenn mehrere Perſonen mit ſpielen, entſtehen daraus mancherley Unordnungen.

Anm. 2. In einigen Tonſtücken findet man hin und wieder zwey ſolche Vertikalſtriche || ohne beygefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeiniglich will der Komponiſt dadurch zu verſtehen geben, daß an derſelben Stelle ein Hauptabſchnitt geendigt ſey, welchen der Spieler allenfalls wiederholen kann, z. B.

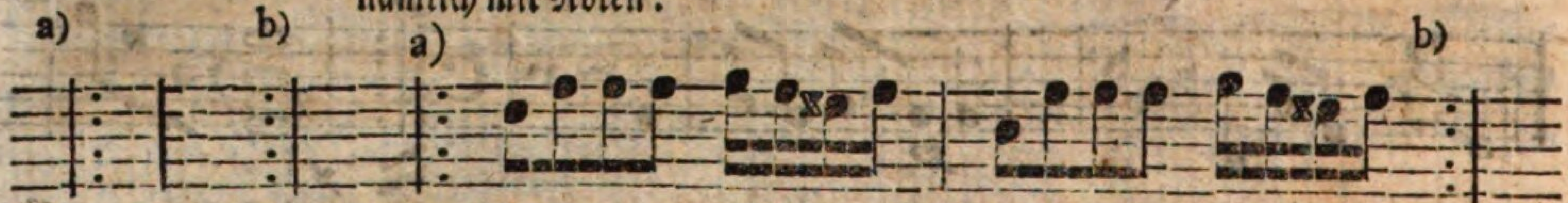
Wird

obgleich die nicht ganz richtige Bezeichnung bey d) und e) in dieſem Falle gewöhnlicher ſeyn mag. Die beyden letztern Arten ſollten eigentlich nur alsdann gebraucht werden, wenn nach der Repriſe noch ein zu wiederholender Theil folgt, nach welchem das Tonſtück wieder vom Anfange oder von einer andern beſtimmten Stelle bis zum Wiederholungszeichen mit dem 𝄐 geſpielt werden ſoll. Doch das ſind Kleinigkeiten, wobey man es nicht ſo genau zu nehmen pflegt.

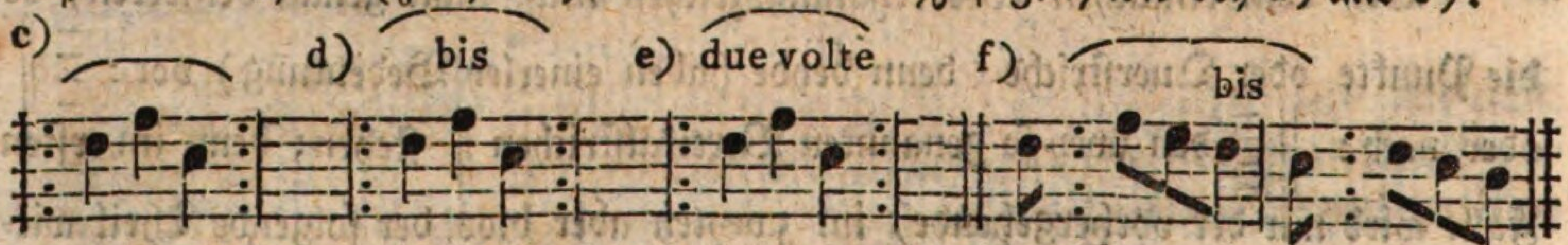
Wird ein ſolches Tonſtück von mehreren Perſonen zugleich geſpielt, ſo pflegt man es gerade durch, d. h. ohne Wiederholung zu ſpielen, wenn nicht das Gegentheil verabredet worden iſt.

§. 83.

Das **kleine Wiederholungszeichen** wird geſetzt, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden ſollen. Man ſchließt die zweymal zu ſpielende Stelle zwiſchen die nachſtehenden zwey Figuren bey a) und b) ein.

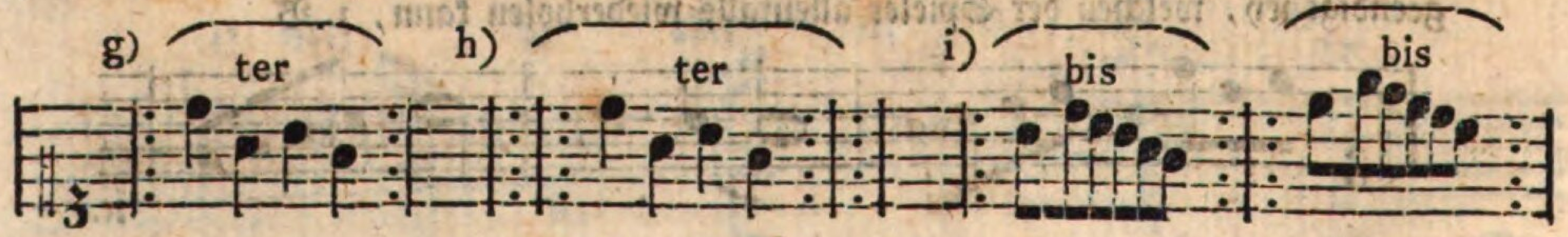


Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu ſetzen c), und außerdem noch *bis* (zweymal) oder *due volte* beyzufügen, wie bey d) und e):



Die Wiederholung in der Mitte, oder gar beym zweyten, dritten ꝛc. Achtel eines Taktes anfangen zu laſſen f), iſt zwar nicht ganz ungewöhnlich, aber der weniger geübte Spieler kann dadurch leicht zu einem Verſehen verleitet werden.

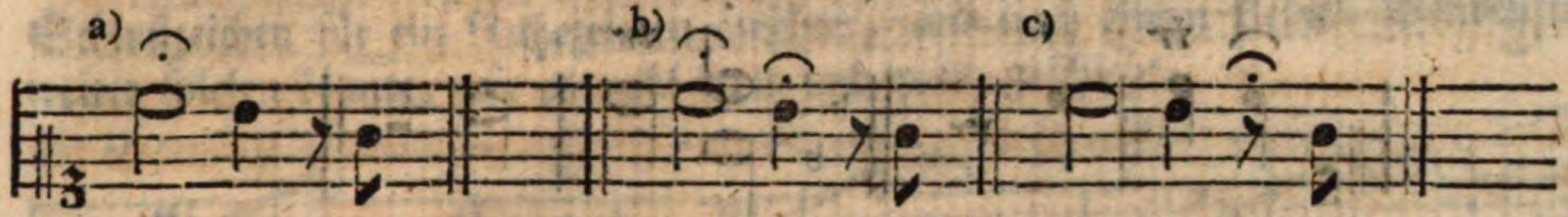
Eben ſo verführeriſch iſt die Art derjenigen, welche aus übertriebener Sparſamkeit durch das beygefügte Wort *ter* (dreymal), wie bey g), eine dreymalige Wiederholung anzeigen. Einige **verdoppeln** in dieſem Falle, zu mehrerer Deutlichkeit, das Wiederholungszeichen, wie bey h). Auch die unmittelbare Folge zweyer Wiederholungszeichen i) iſt nicht ungewöhnlich, und erfordert ebenfalls die Aufmerkſamkeit des Spielers.



§. 84.

Das **Ruhezeichen** (**Aufhaltungszeichen**) 𝄐 wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine **Fermate** d. h. ein Verweilen, Anhalten, oder wie man

man auch ſagt, einen Halt, mit oder ohne willkührliche Verzierungen, in der Mitte ꝛc. eines Tonſtückes anzuzeigen, wie hier:

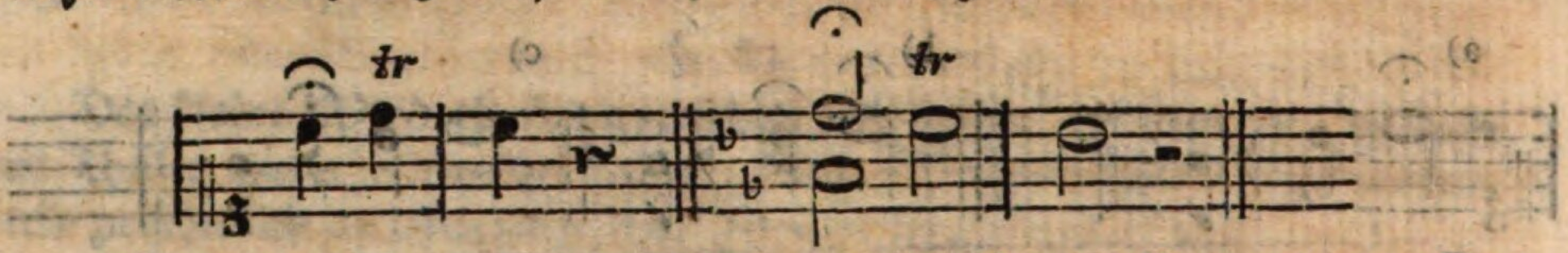


In den Beyſpielen a) und b) verweilt man bey den mit einem 𝄐 bezeichneten Noten, und bey c) vorzüglich bey der Pauſe länger, als es die eigentliche Geltung derſelben erfordert.

Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) ſoll, läßt ſich nicht ganz genau beſtimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umſtände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Perſonen zugleich ſpielt; ob das Tonſtück einen muntern, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert (d. h. durch willkührliche Zuſätze verſchönert) wird, oder nicht u. ſ. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umſtände keine Rückſicht zu nehmen hätte, ſo würde ich rathen, in langſamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal ſo lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bey einem Viertel mit dem 𝄐 etwa eine halbe Taktnote ꝛc. In geſchwindem Zeitmaße wäre dieſe Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem 𝄐 brauchte man nur etwa noch einmal ſo lange zu verweilen, als die Dauer der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pauſe, wie in dem obigen Beyſpiele c), ſo kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeſchriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geſchwind iſt; in langſamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. Quanz ſetzt hierbey die Regel feſt, man ſolle „in allen Tripeltakten, wie auch im „Allabreve= und im Zweyvierteltakte, außer dem Takte, worüber das Ruhezeichen „ſteht, noch einen Takt mehr pauſiren.“ (In einigen Fällen möchte dies wohl zu viel ſeyn.) „Bey dem gemeinen geraden Takte hingegen ſoll man ſich nach den Ein„ſchnitten richten, und wenn ſie in das Aufheben fallen, noch einen halben Takt, „fangen ſie aber im Niederſchlage an, noch einen Takt mehr pauſiren.“ Geſetzt, Quanz hätte etwas zu allgemein geſchrieben, ſo verdient er doch deſſen ungeachtet für dieſe Bemerkungen Dank. Was ſteht denn in gewöhnlichen Lehrbüchern viel mehr, als: „Das 𝄐 zeigt eine Fermate ꝛc. an?“ In der That weniger könnte dem Lernenden darüber nicht geſagt werden.

Bey den Pauſen nach einer Fermate, es mag ein 𝄐 darüber ſtehen, oder nicht, wird gemeiniglich auch länger verweilt, als es die beſtimmte Dauer der Pauſe erfordert. Wie lange? kann man aus dem, was oben deswegen erinnert worden iſt, ungefähr beurtheilen.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, die Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte Kadenz angebracht werden kann, wie hier:

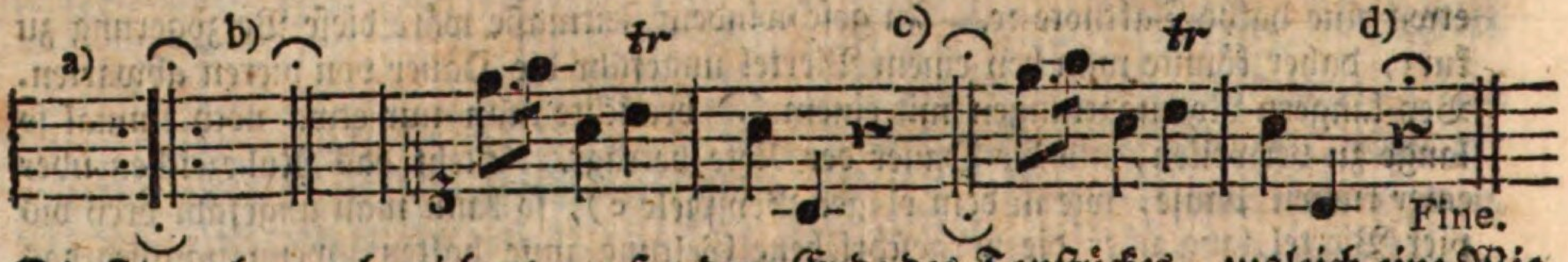


Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem 𝄐 ein wenig, und ſchließt alsdann mit einem ungefähr noch einmal längern Triller, als die Dauer der vorgeſchriebenen Note beträgt.

So wohl von den Fermaten als Kadenzen wird weiter unten eine ausführliche Abhandlung folgen. Hier käm es blos darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

§. 85.

Durch das Schlußzeichen (Final- Endzeichen) 𝄐 *) oder beſſer 𝄐 wird, wie man ſchon aus der Benennung hört, der Schluß oder das Ende eines Tonſtückes, aber kein Verweilen (Aufhalten) im Takte, angezeigt, z. B.

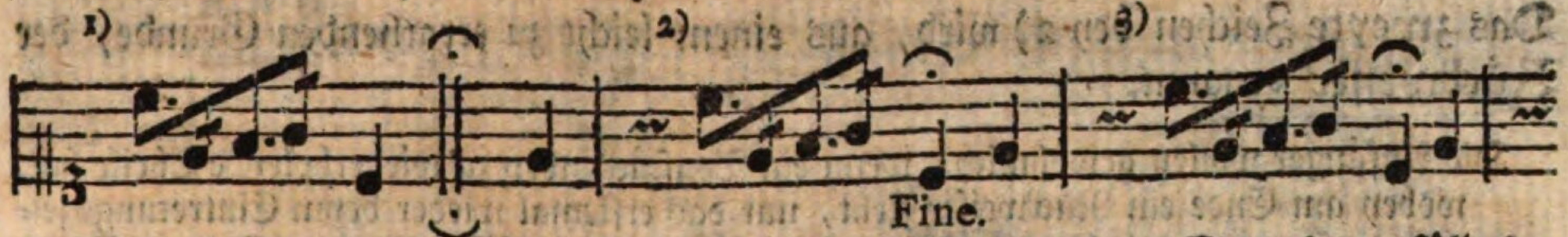


Die Figur bey a) bezeichnet, außer dem Ende des Tonſtückes, zugleich eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles; die bey b) und c) aber nicht. Auch die Art, den Schluß wie bey d) kenntlich zu machen, iſt nicht ungewöhnlich, ob ſich gleich manches dawider einwenden läßt, wie ich hernach zeigen werde. Oft ſchließt ein Tonſtück nicht mit dem Takte, welcher ſeinem Platze nach der letzte iſt, ſondern etwa in der Mitte ꝛc. bey einer mit dem Schlußzeichen bemerkten Stelle; in dieſem Falle wird, wenn der folgende Theil zweymal geſpielt werden ſoll, (wie in den Stücken mit einem Da capo oder Dal Segno,) das oben bey a) enthaltene Zeichen mit Recht geſetzt. Soll aber der folgende Theil nicht wiederholt werden, wie in den mehrſten Arien u. dgl. ſo bedient man ſich richtiger der Bezeichnung bey c).

In

*) Einige Tonlehrer ſetzen es mit in die Klaſſe der Ruhezeichen; dahin gehört es aber wohl nicht, man müßte denn blos auf die Aehnlichkeit der Figuren, und nicht auf den ganz verſchiedenen Endzweck derſelben Rückſicht nehmen. Beſſer würde freylich ein weniger ähnliches Zeichen, oder die Verdoppelung deſſelben ſeyn, weil Ungeübte oft das Eine Zeichen mit dem Andern verwechſeln, und da einhalten, wo ſie ununterbrochen weiter ſpielen ſollen.

In den folgenden drey Beyſpielen wird mit dem ⌒ geſchloſſen, doch iſt der Schluß bey 1) ſchicklicher angezeigt, als bey 2), beſonders wenn etwa das Wort Fine nicht unter der letzten Note ſteht 3), weil in dieſem Falle ein Ungeübter das Schlußzeichen für ein Ruhezeichen anſehen, und nach einem kleinen Verweilen weiter ſpielen könnte, wie es wohl dann und wann geſchieht.

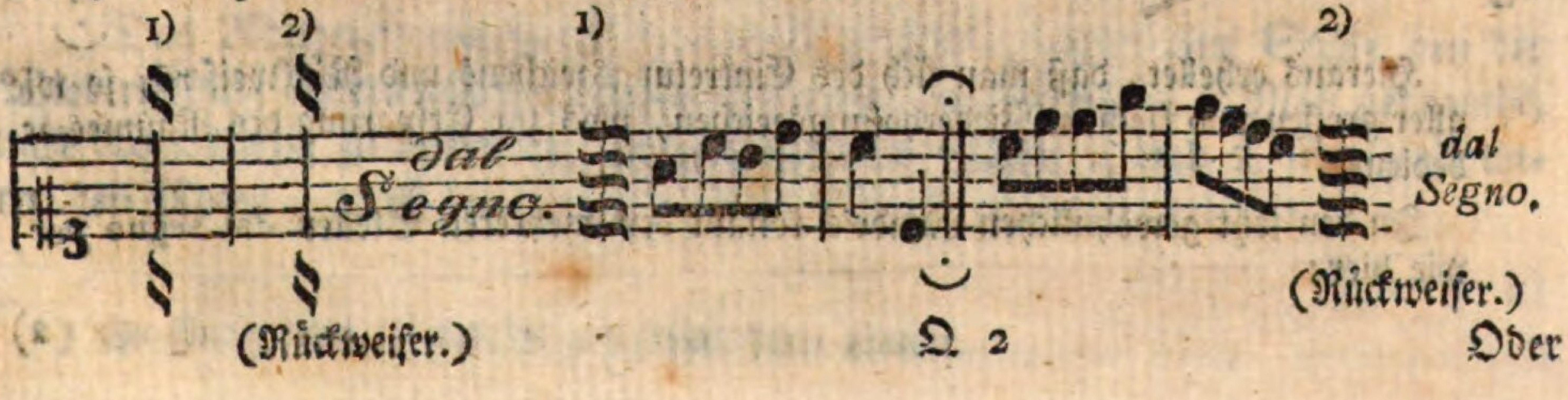


Noch in andern Tonſtücken z. B. in Liedern von mehreren Strophen, fällt der Schluß nicht auf die letzte Note eines Taktes, wie hier:

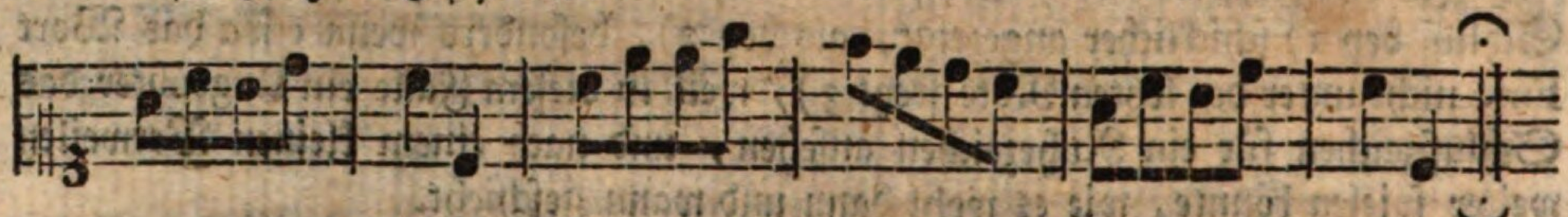
In ſolchen Fällen ſpielt man die nach dem Schlußzeichen folgenden Noten, ohne Verweilen im Takte, jedesmal mit, und nur erſt bey der letzten Strophe wird das Schlußzeichen geltend.

§. 86.

Das Eintretungszeichen, wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichſten eine von dieſen wählt, zeigt an, daß der Spieler bey der Note ꝛc. vor oder über welcher es ſteht, wieder anfangen ſoll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonſtücke beſtimmten Stelle geſpielt hat. Folglich hat man ſich den Standort dieſes Zeichens zu merken, um es hernach ſogleich finden und ununterbrochen weiter ſpielen zu können. Am Ende des Tonſtückes, dann und wann (z. B. in Rondo's) auch nur beym Ende eines Hauptſatzes ꝛc. folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (erſten) Zeichen (ſoll nämlich wieder angefangen werden). Gemeiniglich wird hier zur Erinnerung daſſelbe Zeichen, welches vorher ſtand, wieder beygefügt, z. B.

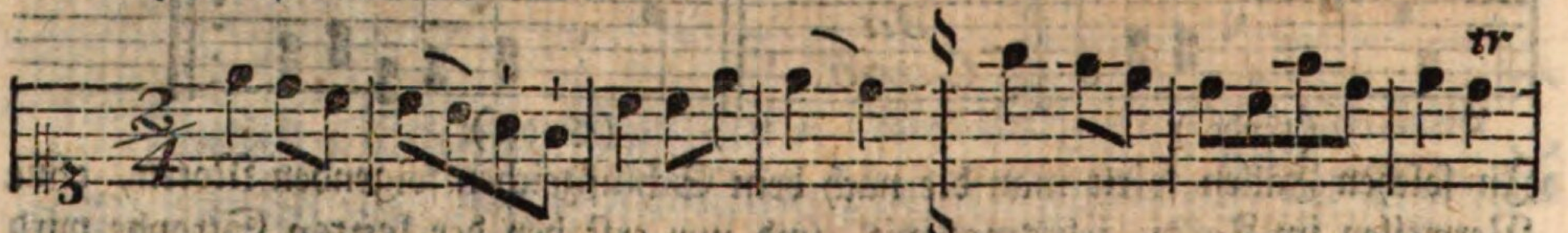


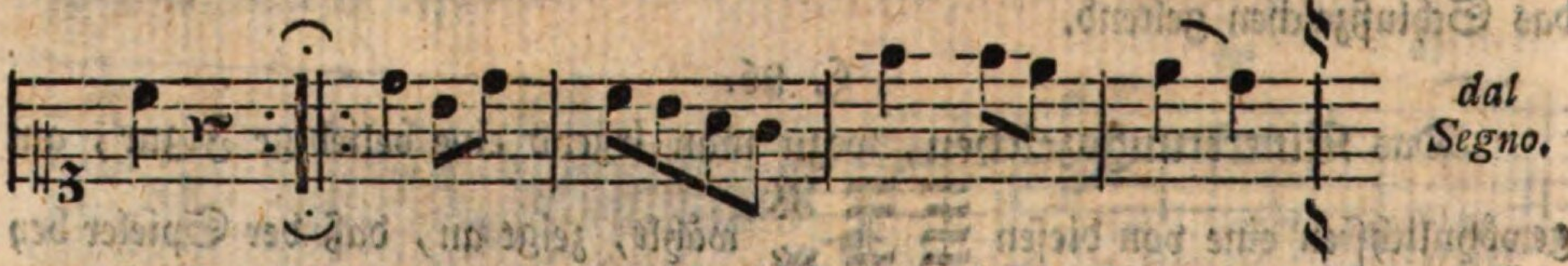
Oder dafür ganz ausgeſchrieben:



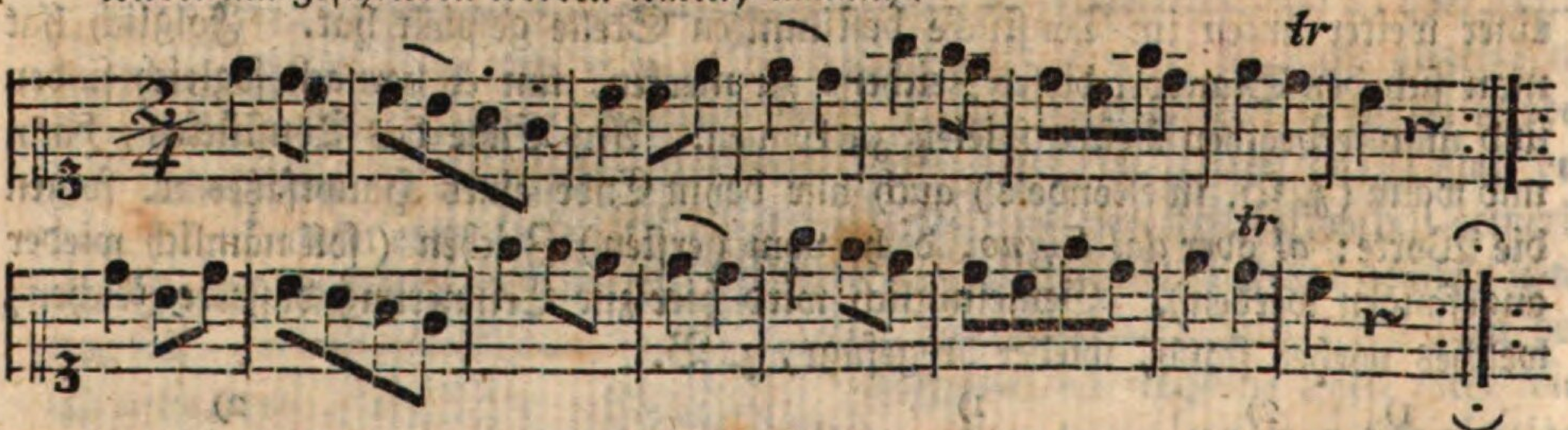
Das zweyte Zeichen bey 2) wird, aus einem leicht zu errathenden Grunde, der Rückweiſer genannt.

Die Anfänger wollen gewöhnlich, wenn ein Tonſtück zwey zu wiederholende Theile hat, wobey am Ende ein Rückweiſer ſteht, nur das erſtemal wieder beym Eintretungszeichen anfangen, und bey der Wiederholung des zweyten Theiles am Ende deſſelben ſchließen; da man doch beydemal wieder beym Eintretungszeichen anfangen, und erſt bey dem Schlußzeichen aufhören muß. Man erkläre ihnen daher, daß dieſes kurze Tonſtück:



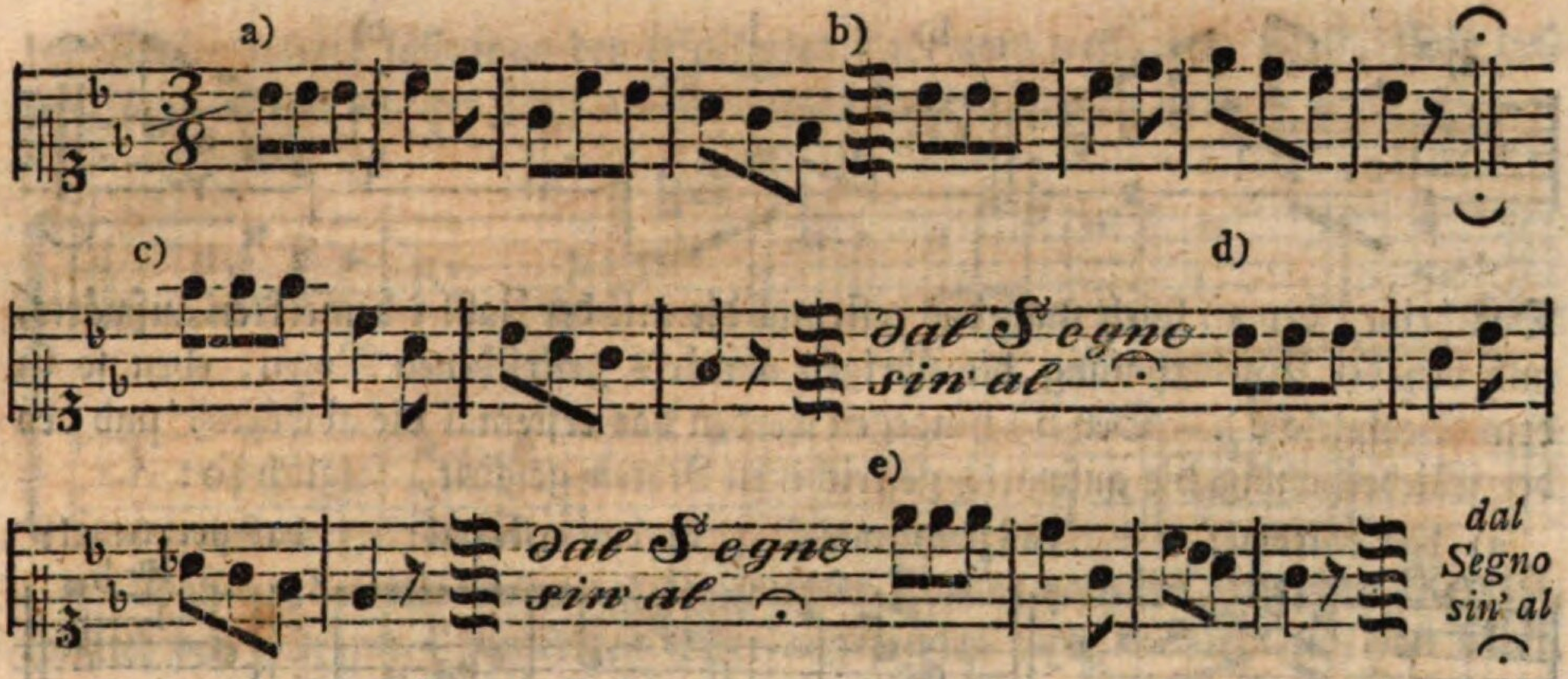


eben ſo geſpielt wird, als wenn die vier Takte nach dem Eintretungszeichen am Ende wieder mit geſchrieben worden wären, nämlich:



Hieraus erhellet, daß man ſich des Eintretungszeichens und Rückweiſers, ſo wie aller großen und kleinen Wiederholungszeichen, blos zur Erſparung des Raumes ꝛc. bedient.

In den jetzt gewöhnlichen Rondo's kommt bey mehreren Stellen dal Segno vor, wie hier:



Das heißt, die erſten acht Takte werden gerade durch (ohne Wiederholung) geſpielt, alsdann folgen die mit c) bezeichneten vier Takte, nach dieſen fängt man beym Zeichen b) an. Sind dieſe vier Takte bis zum 𝄐‖ wiederholt worden, ſo folgen unmittelbar darnach die mit d) bemerkten vier Takte, dann wieder die beym Zeichen b), hierauf ſogleich beym Buchſtaben e) weiter, und endlich wieder beym Zeichen b) bis zum 𝄐. Von dieſem kurzen Beyſpiele wird man die Anwendung leicht auf ähnliche längere Tonſtücke machen können.

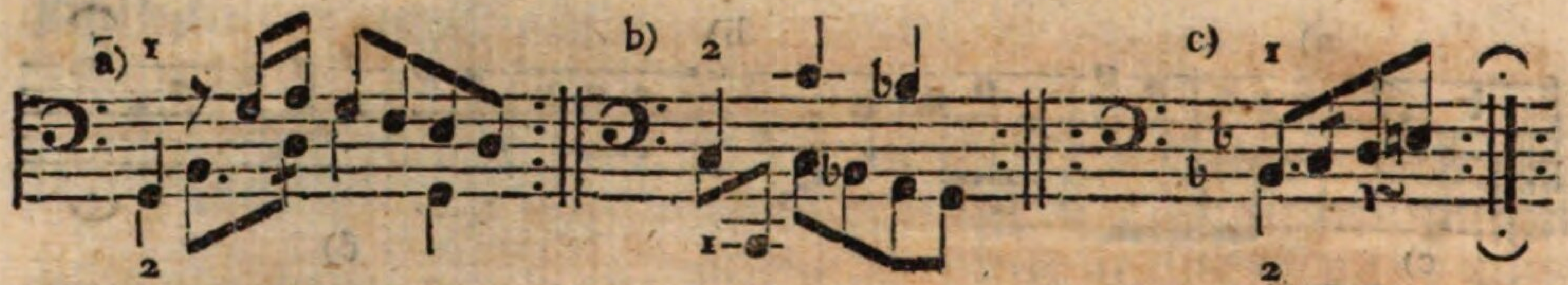
§. 87.

Eine Art von Rückweiſer iſt auch das *da Capo* (vom Anfange). Wenn nämlich ein Tonſtück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern beſtimmten Stelle wieder vom Anfange geſpielt werden ſoll, ſo deutet man es durch die erwähnten Worte an. Hierbey gilt größtentheils alles das, was deswegen bey dem dal Segno erinnert worden iſt. Die dann und wann beygefügten Worte *Sin' (ſino) al* 𝄐 heißen: bis zum Schlußzeichen.

§. 88.

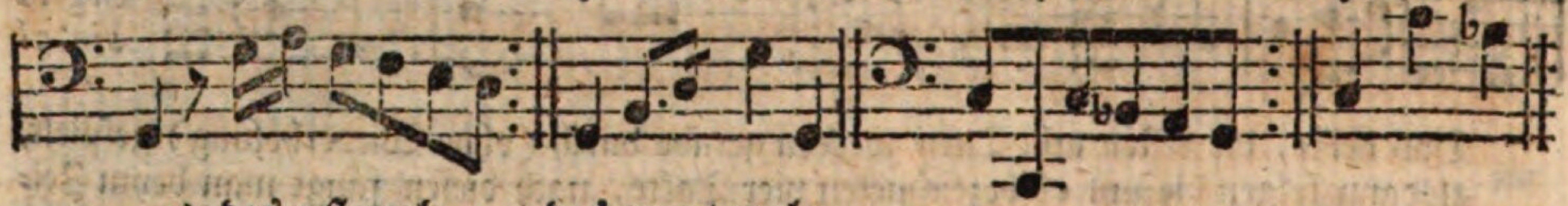
Das Abweichungszeichen *) wird geſetzt, wenn eine Stelle bey der Wiederholung anders geſpielt werden ſoll, als zum erſtenmal. Man gebraucht, dieſe Abweichung zu bemerken, mehrentheils die Zahlen 1. und 2. über und unter den Noten, z. B.

*) So könnte man es vielleicht am ſchicklichſten nennen.

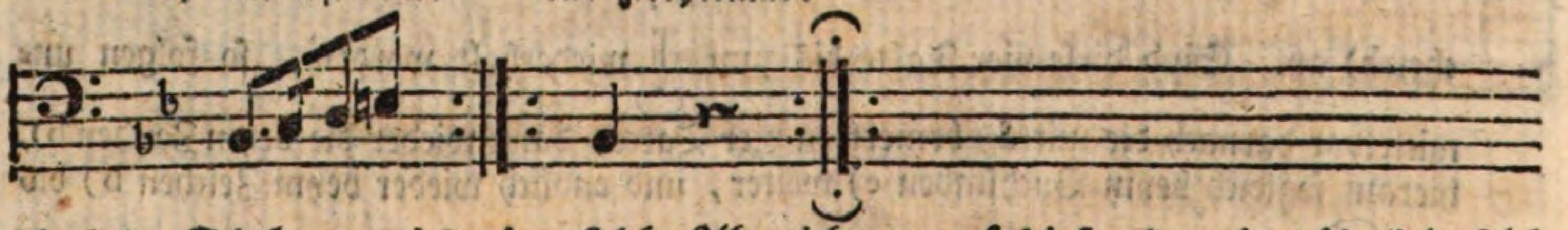


Das heißt, bey a) ſpielt man das erſtemal die mit der Zahl 1 bemerkten aufwärts, und bey der Wiederholung die übrigen abwärts geſtrichenen Noten; eben ſo in dem Beyſpiele c). Bey b) hingegen werden das erſtemal die abwärts, und bey der Wiederholung die aufwärts geſtrichenen Noten geſpielt, folglich ſo:

a) das erſtemal: das zweytemal: b) das erſtemal: das zweytemal:

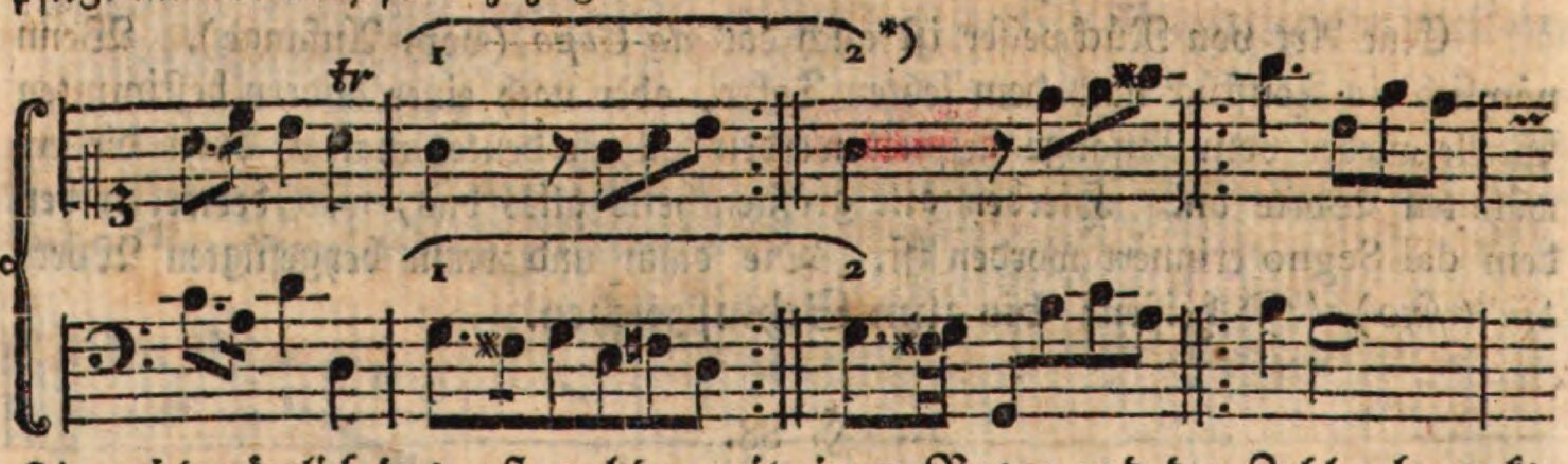


c) das erſtemal: das zweytemal:



Auch im Diskante wird eine ſolche Abweichung auf dieſe oder eine ähnliche Art angezeigt; nur kommt der Fall im Baſſe öfter vor.

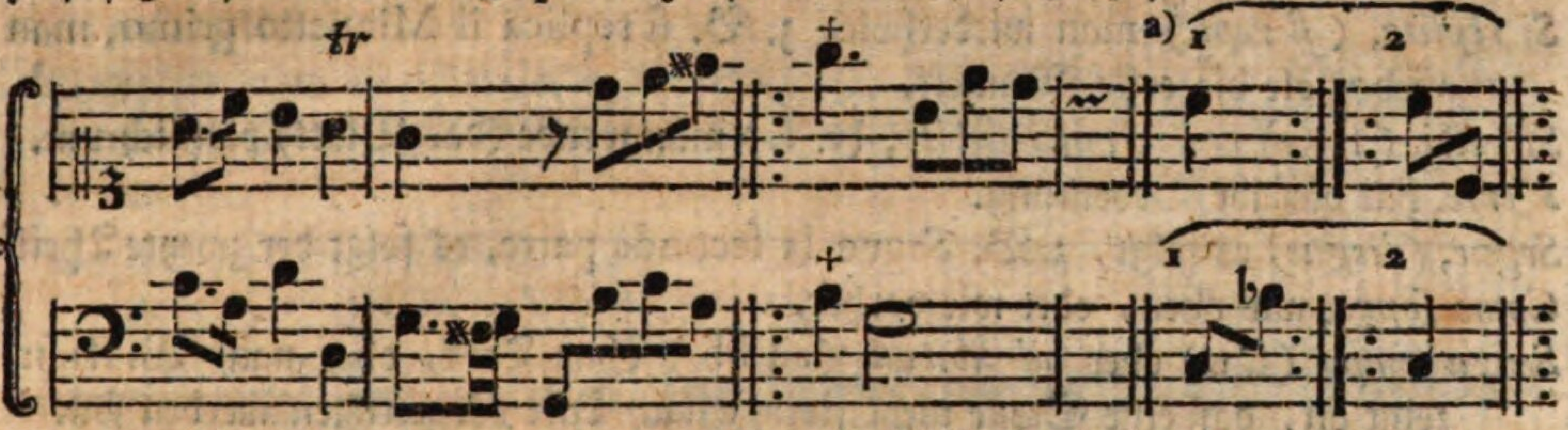
Wenn bey der Wiederholung beyde Stimmen zugleich abweichen ſollen, ſo pflegt man es auch ſo anzuzeigen:



Hier wird nämlich das erſtemal der mit einem Bogen und der Zahl 1 bemerkte Takt geſpielt, alsdann fängt man das Tonſtück wieder vom Anfange an. Bey der

*) Einige Komponiſten bezeichnen dieſe Abweichung blos vermittelſt des Bogens und , ohne beygefügte Zahlen und Wiederholungszeichen. S. Bachs zweyte Fortſetzung von ſechs Sonaten, Seite 6. Andere ſchreiben den Bogen nur über Eine (gemeiniglich über die obere) Notenreihe. Beyde Bezeichnungsarten haben aber mit der obigen einerley Bedeutung.

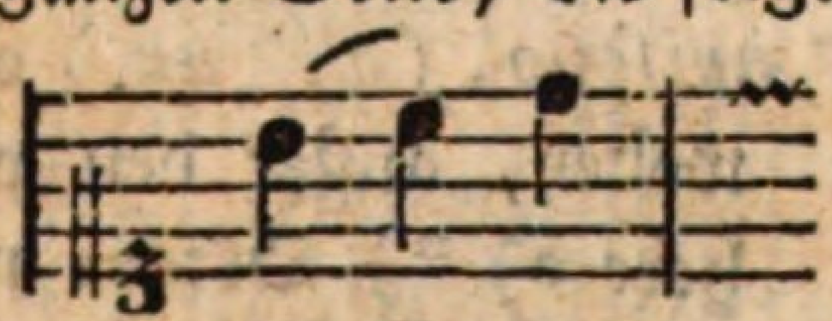
der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und ſpielt, ſtatt deſſen, ſogleich den mit der Zahl 2 bezeichneten Takt, folglich ſo:

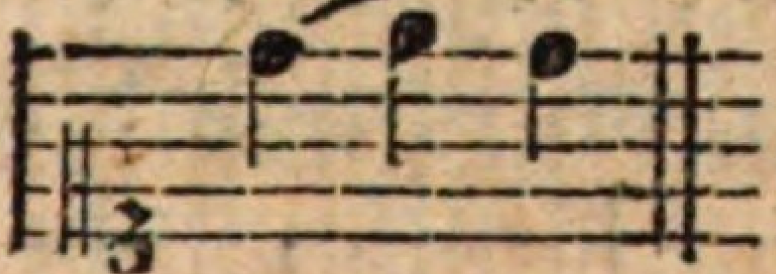


Daß bey der Wiederholung des zweyten Theiles nach der zweyten Repriſe, folglich bey dem mit + bemerkten Takte angefangen wird, verſteht ſich von ſelbſt. Das doppelte Wiederholungszeichen in dem Beyſpiele a) iſt daher unrichtig gebraucht worden, denn die mit der Zahl 2 bezeichneten Noten ſollen nicht wiederholt werden. (S. §. 82.)

§. 89.

Der Notenzeiger ~ *(cuſtos)* wird unter andern dazu gebraucht, dem Spieler, beym Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen Seite, die folgende Note voraus zu beſtimmen, z. B.





In ſofern iſt der Nutzen deſſelben freylich nicht groß, wenn man weiter nichts weiß, als auf welcher Stufe die folgende Note ſteht. —

Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonſtück noch nicht völlig geendigt iſt. Das würde man nun allenfalls wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa beym Ende einer Seite eben ein Haupttheil geendigt iſt, nach welchem weiter nichts zu folgen ſcheint. In dieſem Falle wäre doch der Notenzeiger nicht ganz ohne Nutzen.

Daß ~ in der Muſik oft ſo viel bedeutet, als in der Sprache ꝛc. oder u. ſ. w. wird man wohl ſchon bemerkt haben.

§. 90.

Noch einige oft vorkommende Kunſtwörter und Ausdrücke ſind:

Fine, il fine, (das Ende,) zeigt den völligen Schluß eines Tonſtückes an.

Coda,

Coda, (ein Anhang,) ſteht über ſolchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schluſſe gleichſam obenein gegeben werden.

Si replica, (*ſi repl.*) man wiederhole, z. B. ſi replica il Minuetto primo, man wiederhole die erſte Menuett.

Si volti, (ſ. v.) *volti*, *volti ſubito*, (v. ſ.) man wende (das Blatt) plötzlich um.

Verte, hat dieſelbe Bedeutung.

Segue, *(Siegue)* es folgt, z. B. *S*egue la ſeconda parte, es folgt der zweyte Theil.

Come ſopra, wie oben, oder wie vorher.

Senza tempo (ſ. t.) oder *ad libitum* (ad lib.) ohne Takt, oder nach Willkühr, zeigt an, daß eine Stelle nicht ſtrenge nach Takt vorgetragen werden ſoll.

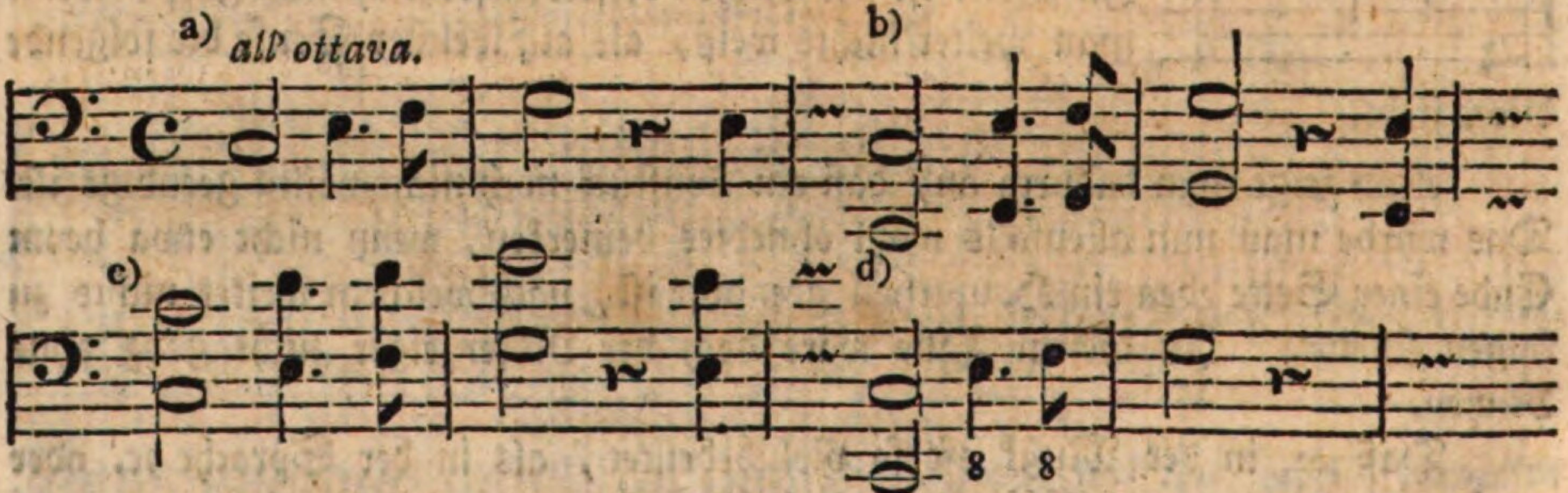
A piacimento, oder *al piacere*, nach Willkühr.

A tempo (a. t.) oder *al rigoro di tempo*, (desgl. *a battuta*) nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, wird geſetzt, wenn man wieder taktmäßig ſpielen ſoll.

Tempo primo, oder *a tempo primo*, im erſten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geſchwind war, ſodann eine langſamere eintrat, und nun wieder die erſtere (geſchwinde) genommen werden ſoll.

L'isteſſo oder *medeſimo tempo*, (auch *moto*) in eben dem Tempo oder Zeitmaße.

All' uniſono, (*all' un.*) oder *all' ottava* (*all' ott.*) ſchreibt man über Stellen, wobey, außer den vorgeſchriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder höhere c) *) Oktave mit geſpielt werden ſoll. Die Zahl 8, bey d), hat dieſelbe Bedeutung.



Minore findet man über einzelnen Stellen eines Tonſtückes, welche die kleine Terz haben, oder aus einem Molltone gehen, und in ſofern von dem vorhergehen-

*) Die tiefere Oktave wird, bey einer ſorgfältigen Andeutung, durch *baſſa*, und die höhere durch *alta* beſtimmt.

gehenden *Maggiore* (dur) verſchieden ſind. Die veränderte Vorzeichnung beſtimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberſchrift allenfalls entbehrlich.

Alternativo oder *alternamente*, wechſelsweiſe, eins ums andere, zeigt an, daß man z. B. eine Menuett und das darnach folgende Trio wechſelsweiſe ſpielen ſoll.

Verſchiedene andere Ausdrücke, die nicht für den Anfänger gehören, werden im Anhange dieſes Buches erklärt werden.

Zweytes Kapitel.

Von der Fingerſetzung.

Erſter Abſchnitt.

Von der Fingerſetzung überhaupt.

§. 1.

Die Fingerſetzung (Applikatur) macht bekanntermaßen einen weſentlichen und in mehr als Einer Rückſicht ſehr wichtigen Theil beym Klavierſpielen aus; der Lernende muß daher gleich anfangs allen Fleiß anwenden, ſich eine gute Fingerſetzung eigen zu machen, weil es nicht möglich iſt, mit einer ſchlechten und fehlerhaften Applikatur alles rund und zuſammenhängend heraus zu bringen. Auch kann man ſicher behaupten, daß ein großer Grad der Fertigkeit mit einer ſchlechten Fingerſetzung entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Uebung zu erlangen iſt, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich ſchwere Stücke fertig und gut ſpielen zu lernen.

§. 2.

Die bequemſte Fingerſetzung, oder die, welche die wenigſte Bewegung der Hände verurſacht, iſt überhaupt genommen die beſte. Denn jede Regel, die nicht die Bequemlichkeit und zugleich den guten Anſtand zur Hauptabſicht hat, iſt

zweckwidrig und folglich ſchlecht. Man irrt alſo, wenn man die Regeln zur guten Fingerſetzung für Dinge hält, wodurch das Klavierſpielen erſchwert wird; denn eben um dem Spieler die Ausführung zu erleichtern, haben Männer, welche im Praktiſchen ſelbſt viel leiſteten, oder denen wenigſtens die anzuwendenden Vortheile bekannt waren, gewiſſe Regeln darüber feſtgeſetzt.

Die erwähnte Bequemlichkeit muß aber nicht blos in der Einbildung, oder in einer gleichſam verjährten Gewohnheit beſtehen. Denn es kann ſich jemand auch an eine ſchlechte Fingerſetzung gewöhnt haben, und dieſe nun bequemer finden, als jede beſſere. Daß aber hier eigentlich nur von einer wahren, in der Natur gegründeten, Bequemlichkeit die Rede iſt, darf kaum erinnert werden.

§. 3.

Wir haben einige Werke, worin dieſer Gegenſtand ſehr gut und zum Theil ziemlich ausführlich abgehandelt worden iſt. Unter dieſe gehört des ſchon mehrmals gedachten Franzoſen *Couperin* 1717. zu Paris herausgegebene: *Art de toucher le Clavecin etc.* worin gleichſam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet ward. In Deutſchland war **Sebaſtian Bach**, der größte Klavier- und Orgelſpieler ſeiner Zeit, einer der erſten, welcher ſich bemühete, eine zweckmäßigere Fingerſetzung, und vorzüglich den Gebrauch des vor ihm ſehr vernachläſſigten Daumens einzuführen. Dieſe damals noch wenig bekannte Fingerſetzung iſt es, welche **C. P. E. Bach** in ſeinem **Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen** zum Grunde legte, wodurch er denn auch zur Verbreitung einer beſſern Applikatur in Wahrheit ungemein viel beygetragen hat *). Nach ihm ſchrieb **Marpurg** zwey kleine Werke: **Die Kunſt das Klavier zu ſpielen**, und **Anleitung zum Klavierſpielen** ꝛc. worin über dieſen Gegenſtand viele gute Bemerkungen enthalten ſind. Auch Andere haben in ihren Schriften manches Nützliche davon geſagt, z. B. **Petri** in ſeiner **Anleitung zur praktiſchen Muſik** ꝛc. Indeß iſt doch die gute Fingerſetzung und beſonders der erforderliche Gebrauch des Daumens ſo allgemein noch nicht, als man erwarten ſollte; ich werde daher in möglichſter Kürze die hin und wieder zerſtreuten Regeln hier aufnehmen, und dieſen noch einige, vielleicht nicht allgemein bekannte, Bemerkungen beyfügen.

§. 4.

Es giebt Stellen, wobey ſchlechterdings nur Eine gute Fingerſetzung möglich iſt, da andere hingegen auf mancherley Art herausgebracht werden können.

Die

*) Wie denn überhaupt ſeine Verdienſte um die beſſere Art das Klavier zu ſpielen ſo groß ſind, daß ſie kein Unpartheyiſcher verkennen kann.

Die Anzahl der Regeln würde daher ungeheuer groß werden, und ein eigenes Buch erfordern, wenn man, ohne dabey auf die kürzern oder längern Finger des Spielenden Rückſicht zu nehmen, die Applikatur eines jeden einzelnen Falles beſtimmen wollte; vorausgeſetzt, daß dies möglich wäre. Da aber in den mehrſten Fällen die erforderliche Fingerſetzung theils durch das, was unmittelbar vorhergeht, theils und hauptſächlich aber durch die Folge der Töne beſtimmt wird: ſo hat man beym Klavierſpielen vorzüglich auf die folgenden Noten zu ſehen, und darnach die Finger zu wählen, weil zu einer und eben derſelben Stelle, aus der erwähnten Urſache, oft eine ganz verſchiedene Fingerſetzung erfordert wird.

Bey dieſer Gelegenheit muß ich anmerken, daß nicht leicht zwey Klavierſpieler gefunden werden dürften, welche in einem etwas längern Tonſtücke durchgängig einerley Applikatur gebrauchen *). Beyde können deſſen ungeachtet vortrefflich ſpielen, und eine gute Fingerſetzung haben, weil (wie oben ſchon erinnert wurde) verſchiedene Stellen auf mancherley Art heraus gebracht werden können. Aus dieſem Grunde wird es ſehr begreiflich, woher das kommt, daß zuweilen auch große Klavierſpieler in Abſicht auf die Fingerſetzung von einander abweichen. Daher darf ich denn wohl ebenfalls nicht hoffen, daß man mir überall beyſtimmen werde.

§. 5.

In welcher Entfernung ꝛc. man vor dem Klaviere ſitzen muß, und wie man die Hände beym Spielen zu halten hat, iſt bereits in der Einleitung §. 41. und 42. erinnert worden. Man merke jezt nur noch, daß die Zahl 1 den Daumen, 2 den nächſt liegenden, folglich 5 den kleinen Finger beyder Hände bezeichnet.

§. 6.

Allgemeine Regeln bey der Fingerſetzung ſind: **)

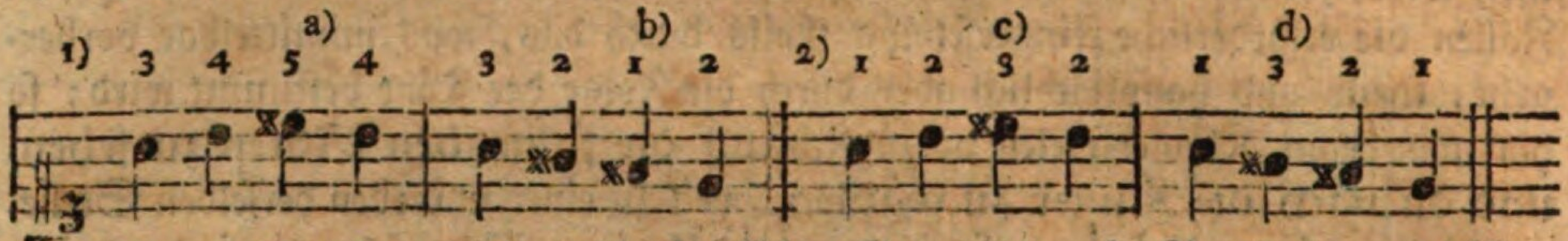
1) Man darf den kleinen Finger ſelten ***), und den Daumen beyder Hände nur alsdann auf eine Obertaſte ſetzen, wenn die vorgeſchriebene Stelle gar nicht

*) Um ſich hiervon zu überzeugen, darf man nur zwey gleich gute Klavierſpieler die Fingerſetzung zu irgend einem Tonſtücke, beſonders aus C dur ꝛc. beyfügen laſſen. Ganz gewiß werden ſie hin und wieder von einander abweichen, und beym Spielen vielleicht noch mehr.

**) Die Erklärung, und zum Theil auch die Anwendung derſelben, nebſt einigen zur Verſtändlichkeit nöthigen Beyſpielen ꝛc. füge ich gleich bey, um dem Leſer das läſtige Nachſchlagen anderwärts zu erſparen. Die Anwendung auf verſchiedene beſondere Fälle ſoll gelegentlich gemacht werden. In wie fern die Manieren auf die Fingerſetzung Einfluß haben, werde ich in dem dazu beſtimmten Kapitel zeigen.

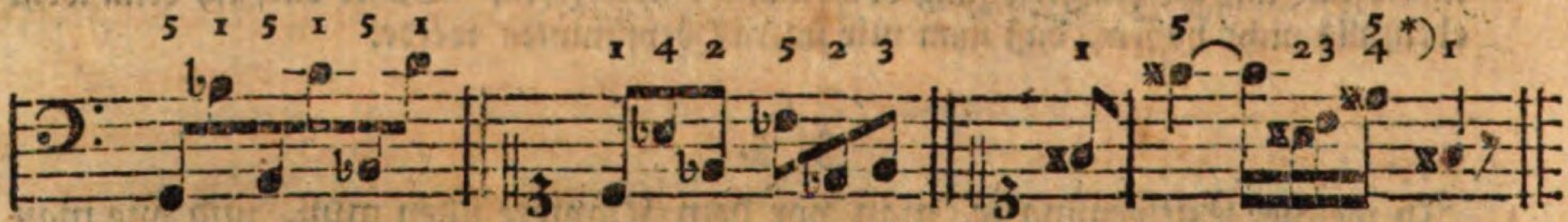
***) Ueber das ſelten in eben dem Paragraphen mehr. Hier bemerke ich ein für allemal, daß man den kleinen Finger noch eher auf eine Obertaſte ſetzen darf, als den merklich kürzern Daumen.

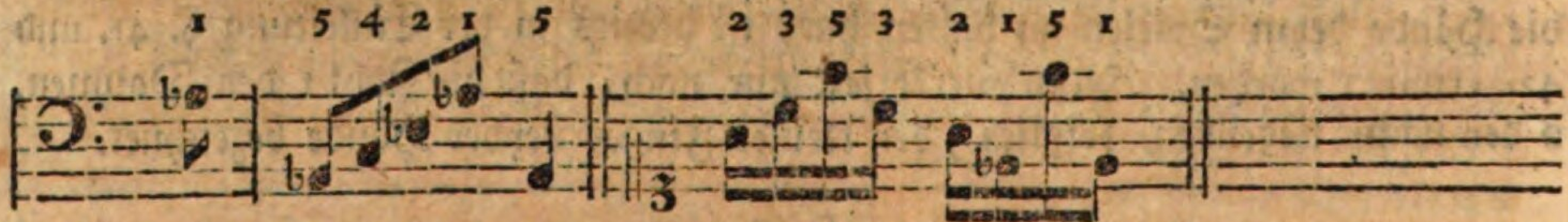
anders heraus zu bringen iſt; weil nämlich mit den genannten beyden Fingern die weiter entfernten Obertaſten nicht bequem ohne Bewegung der Hände ꝛc. zu erreichen ſind. Daher wäre die in dem folgenden erſten Beyſpiele angezeigte Fingerſetzung fehlerhaft:



weil man ohne irgend einen hinlänglichen Grund die erſte Regel zweymal überträte, nämlich bey a) und b). Weit bequemer iſt die bey c) und d) bemerkte Fingerſetzung.

Bey Sprüngen und weiten Spannungen hingegen kann und muß man nach Umſtänden ſo wohl den Daumen, als den kleinen Finger, auf Obertaſten ſetzen, z. B.



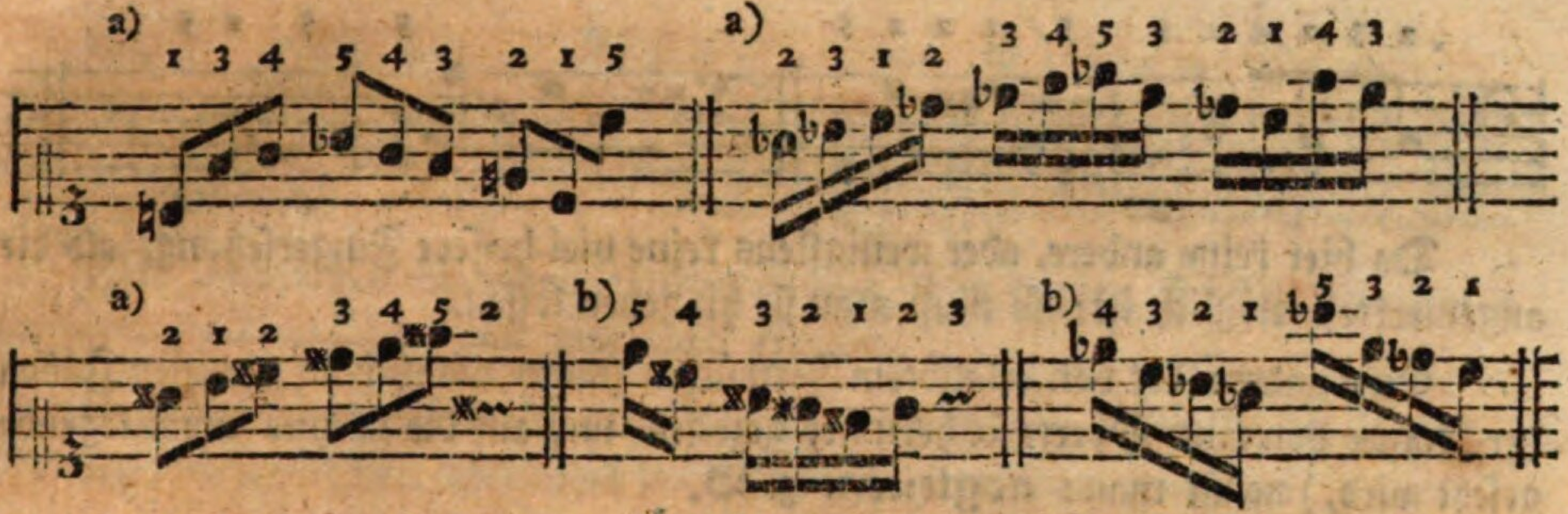


Auch ſogar in ſtufenweiſe fortſchreitenden (nicht eben ſpringenden) Figuren kann man den höchſten durch eine Obertaſte anzugebenden Ton mit dem kleinen Finger a) der rechten Hand **), und den tiefſten (Ton) mit dem Daumen greifen b), beſonders wenn unmittelbar vorher mehrere Obertaſten anzuſchlagen ſind.

a)

*) Wenn über einſtimmigen Stellen hin und wieder zwey Ziffern ſtehen, ſo kann die eine oder die andere dadurch bezeichnete Fingerſetzung gewählt werden, je nachdem man dieſe oder jene für ſeine Hand bequemer findet.

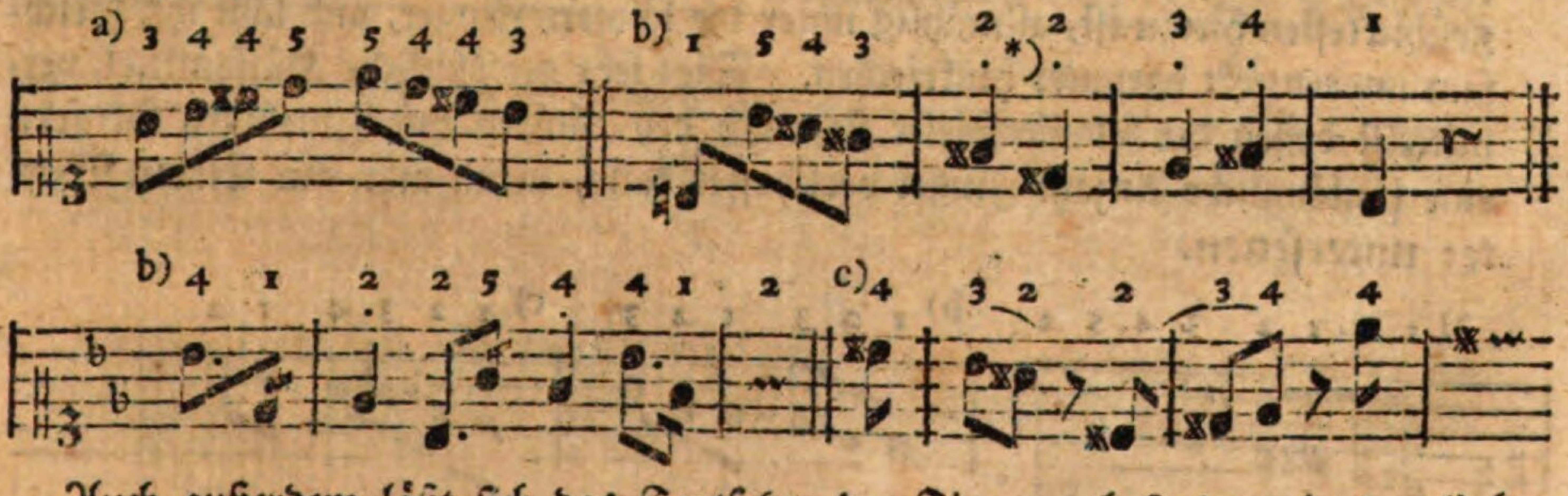
**) In der Linken verhält ſichs umgekehrt, d. h. was von der Rechten im Aufſteigen gilt, das findet in der Linken bey abſteigenden Gängen (größtentheils) ſtatt.



§. 7.

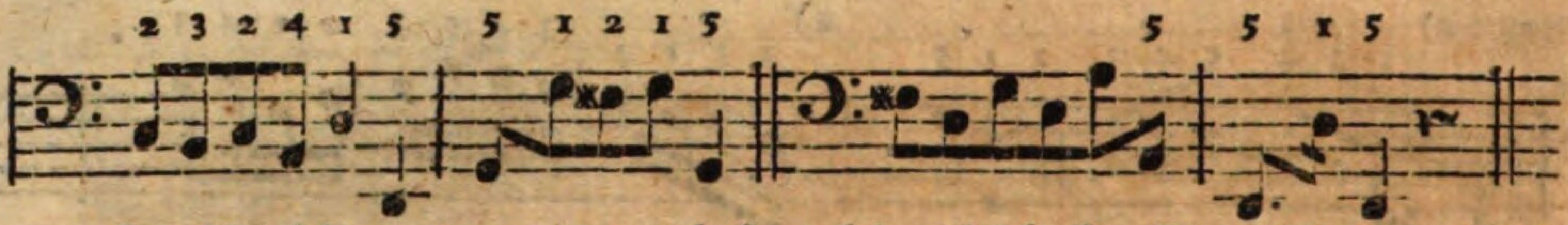
2) Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwey Taſten z. B. c, d, anſchlagen, weil durch das Fortſetzen eines Fingers von einer Taſte zur andern (welches man in einigen Gegenden Rutſchen, Fortrutſchen ꝛc. nennt) eine Trennung oder Pauſe entſteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgeſetzt, mithin der Zuſammenhang dadurch unterbrochen wird. Daher wäre die vorgeſchriebene Fingerſetzung in dem nachſtehenden Beyſpiele a) unrichtig.

Wenn aber die Töne abgeſtoßen werden ſollen b), oder wenn Pauſen zwiſchen zwey Tönen vorkommen c): ſo iſt dieſes Fortrücken dem richtigen Vortrage nicht entgegen, und folglich auch nicht mehr fehlerhaft, ob man es gleich ſo viel als möglich vermeidet, weil leicht eine üble Gewohnheit daraus entſtehen kann.



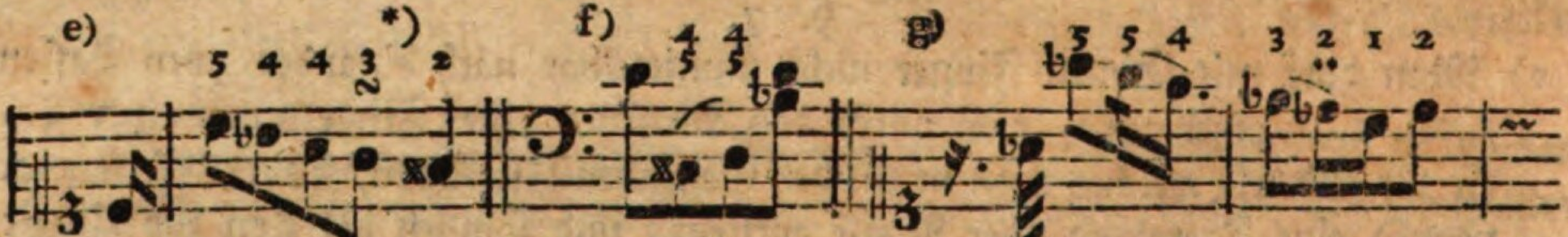
Auch außerdem läßt ſich das Fortſetzen der Finger, beſonders in der linken Hand, nicht immer gut vermeiden, z. B.

*) Damit man die Striche (ˈ) nicht mit der Zahl 1 verwechſele, wähle ich zur Bezeichnung der kurz zu ſtoßenden Töne in dieſen Beyſpielen Punkte (·).



Da hier keine andere, oder wenigſtens keine viel beſſere Fingerſetzung, als die angemerkte, möglich iſt: ſo muß man ſie hingehen laſſen.

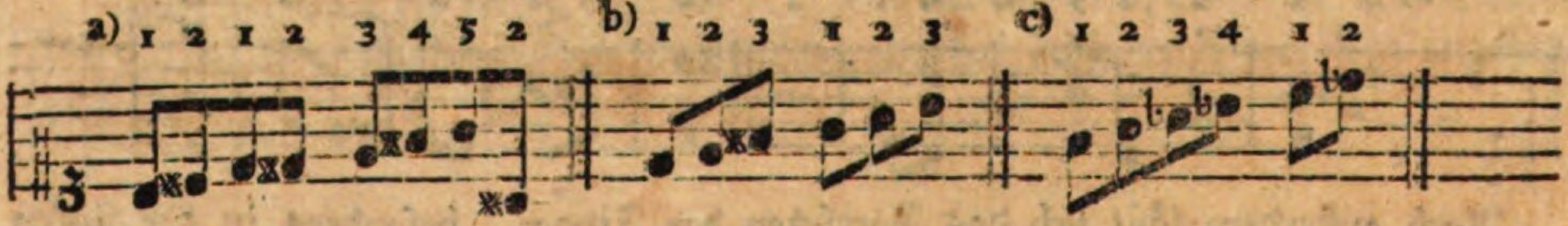
Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken (wenn nämlich in gewiſſen Fällen der Finger von einer Obertaſte herunter gezogen und auf die nächſte unterliegende geſetzt wird,) nennt man: **abgleiten.** z. B.



Dieſes Abgleiten wird ſo wohl bey geſtoßenen, als geſchleiften Stellen gebraucht.

§. 8.

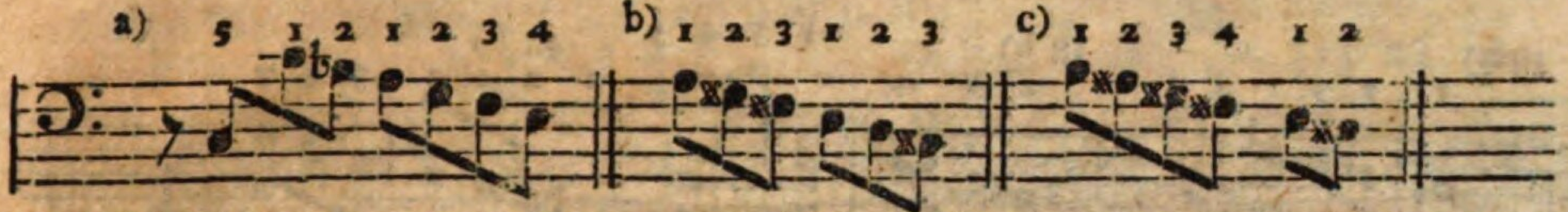
3) Wenn in der rechten Hand aufwärts die Finger nicht zureichen, ſo ſetzt man den Daumen, je nachdem es den Umſtänden am angemeſſenſten iſt, entweder nach dem zweyten a) dritten b) oder vierten c) Finger unter; das heißt, man ſteckt (biegt oder zieht) den Daumen, welcher ſeiner Kürze und Lage wegen am geſchickteſten hierzu iſt, allmählig unter die längern Finger, und läßt ihn gleichſam unvermerkt darunter hinkriechen. Dies ſehr gewöhnliche Hülfsmittel, vermittelſt deſſen der Klavierſpieler ſich auch bey Läufern durch mehrere Oktaven eine hinlängliche Anzahl Finger verſchaffen kann, nennt man mit Einem Worte: **unterſetzen.**



In der linken Hand ſetzt man im Abſteigen unter, z. B.

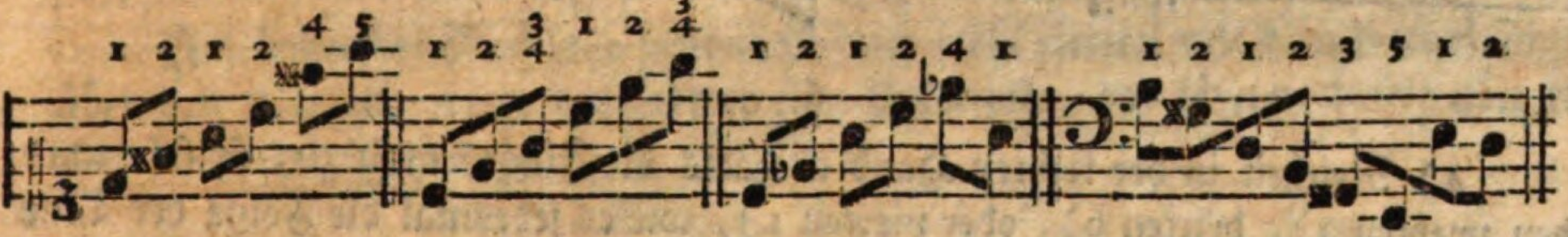
a)

*) Um die Nothwendigkeit des Abgleitens zeigen zu können, mußte ich hier eine Manier einmiſchen; denn gegen die Beyſpiele f) und g) könnte noch manches eingewandt werden.

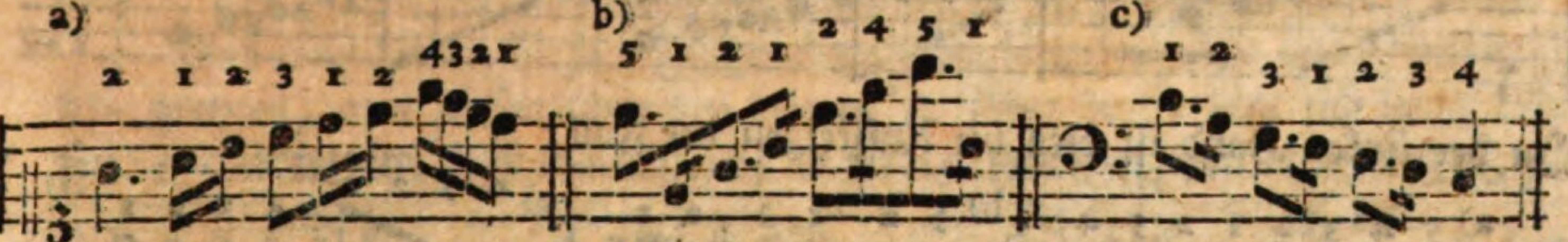


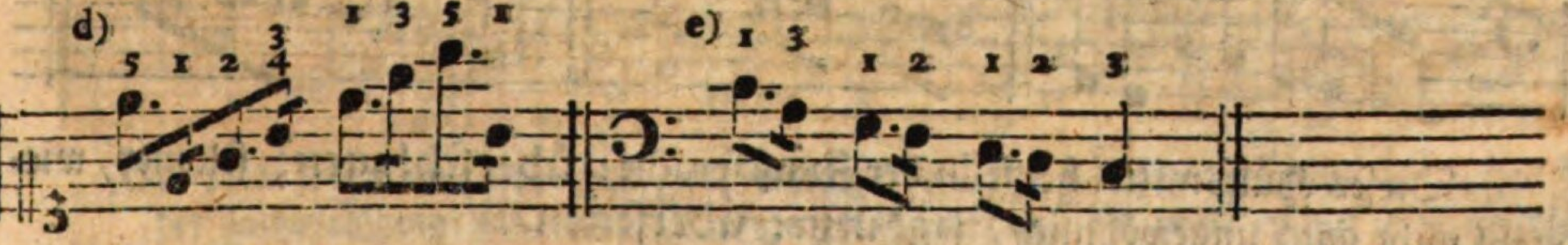
Das Unterſetzen nach dem fünften Finger iſt in beyden Händen unbequem oder wenigſtens unſicher, und alſo nicht erlaubt.

Auch bey Sprüngen wird das Unterſetzen ſehr häufig erfordert, ob es gleich oft etwas unbequem iſt, und daher viele Uebung vorausſetzt, z. B.

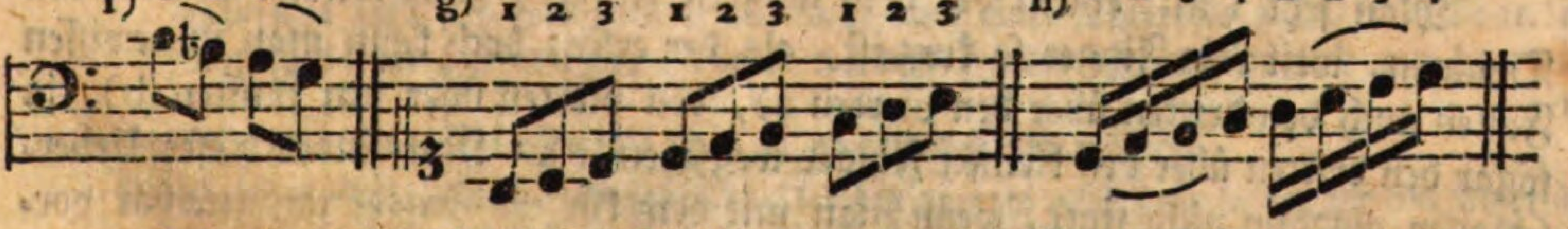


Wenn man willkührlich hier oder da unterſetzen kann, ſo geſchieht es am bequemſten nach einer etwas längern Note a); daher iſt die Fingerſetzung bey b) und c) weit beſſer, als die bey d) und e).



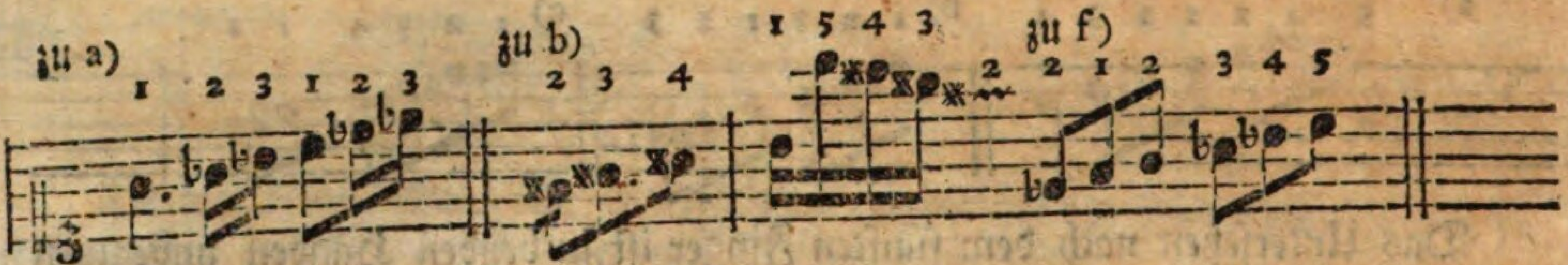


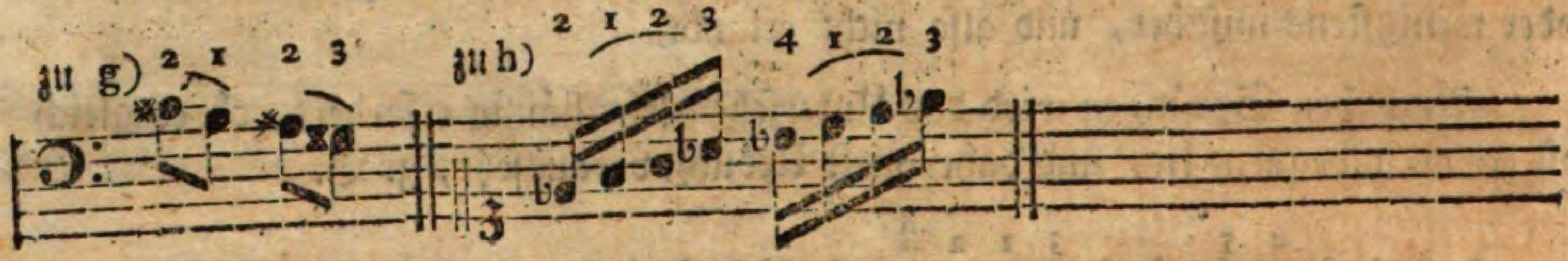
Außerdem ſetzt man, im Fall es nicht durch andere Urſachen verhindert wird, bey zwey= f) drey= g) und viergliedrigen h), beſonders zu ſchleifenden, Figuren gern mit jeder erſten Note derſelben unter.



Daß aber dieſer Vortheil nicht überall anwendbar iſt, beweiſen ſchon die folgenden Stellen:

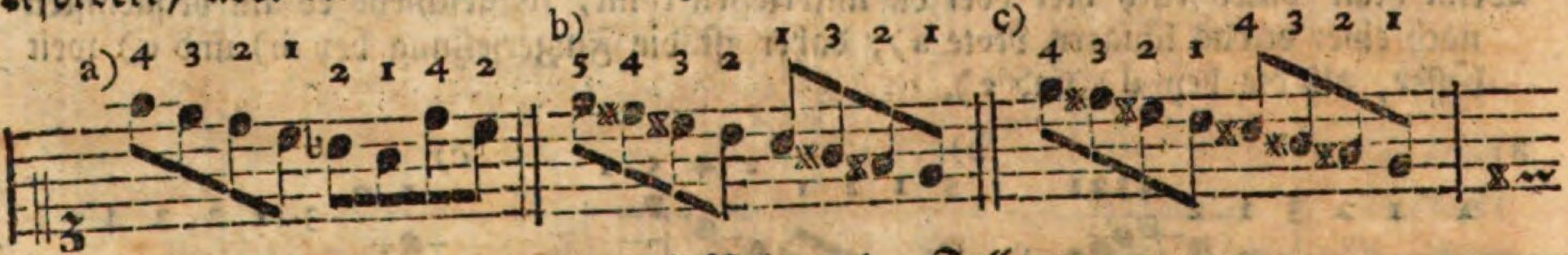
zu a)



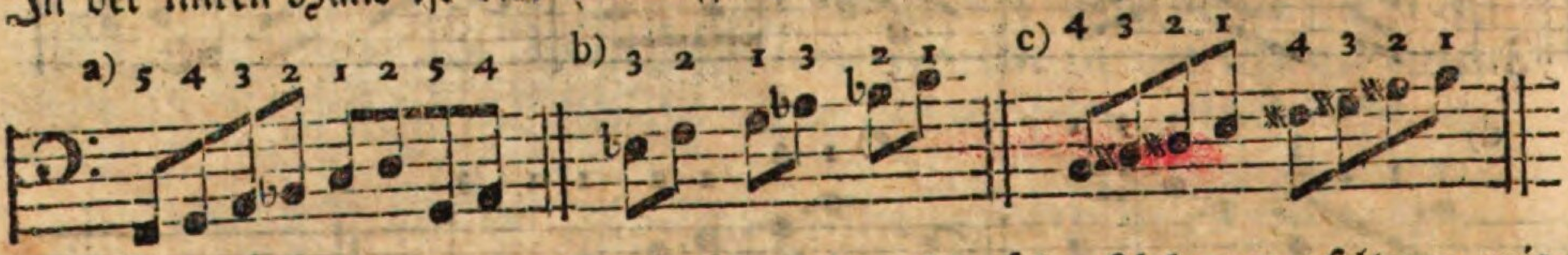


§. 9.

4) Reichen in der rechten Hand abwärts die Finger nicht zu, ſo ſetzt man den zweyten a), dritten b), oder vierten c), wie es jedesmal die Folge der Töne erfordert, über den Daumen weg, z. B.



In der linken Hand iſt dies im Aufſteigen der Fall:

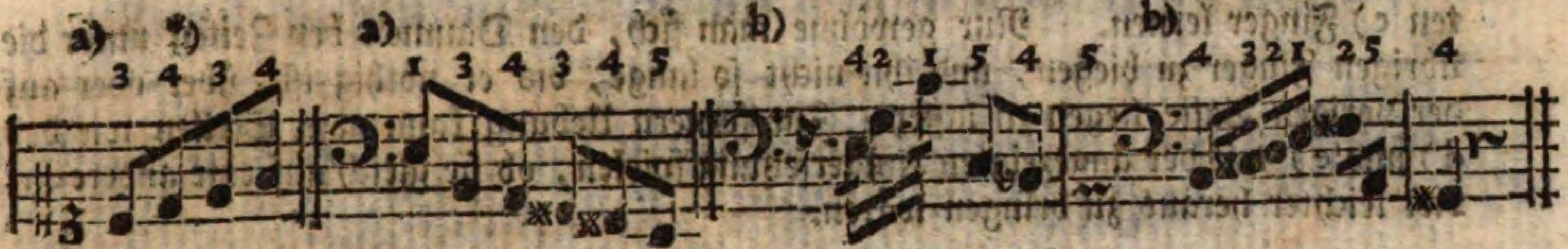


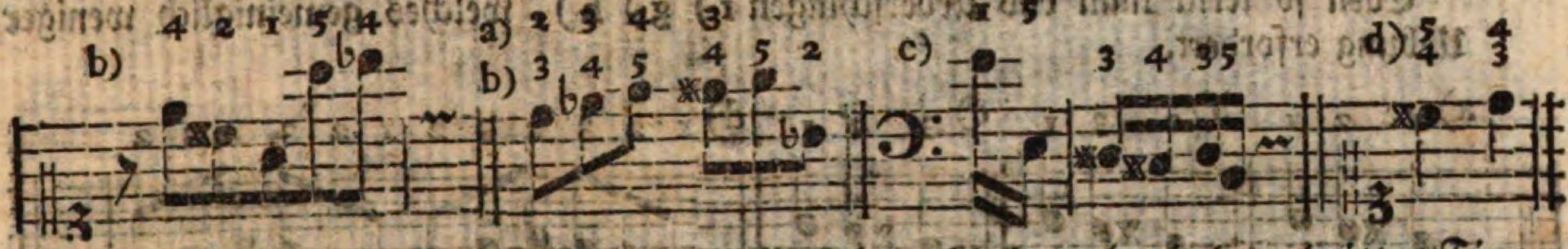
Dieſes Hülfsmittel heißt in der Kunſtſprache: überſchlagen; ſeltener, wiewohl nicht ganz ungewöhnlich, ſagt man: überſetzen.

Das Ueberſchlagen mit dem fünften Finger iſt unſicher ꝛc. folglich nicht erlaubt.

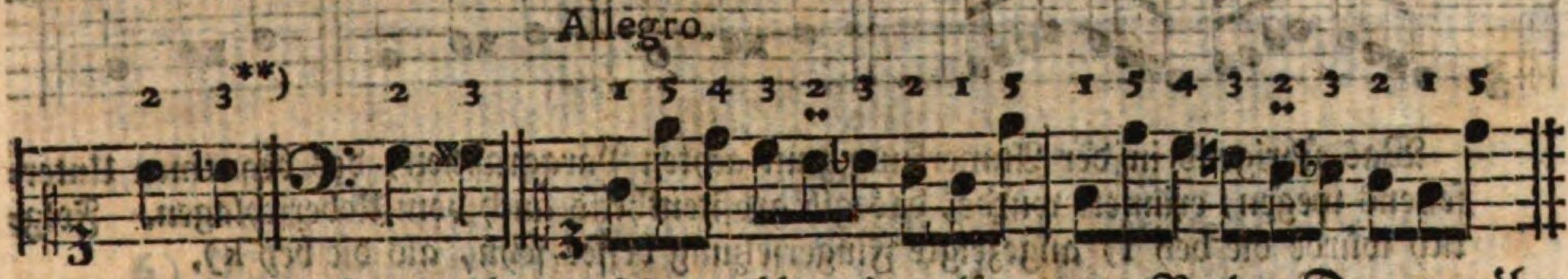
Man ſetzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über den Daumen, weil kein Finger ſo kurz iſt, als der erſte; doch kann man in gewiſſen Fällen auch den dritten über den vierten a), den vierten über den fünften b), ja ſogar den dritten über den kleinen Finger wegſetzen c). Nur findet dieſes Ueberſchlagen alsdann nicht ſtatt, wenn man mit dem kürzern Finger unmittelbar vorher eine Obertaſte anzuſchlagen hatte. Daher wären beyde Fingerſetzungen in dem Beyſpiele d) nicht gut.

a)

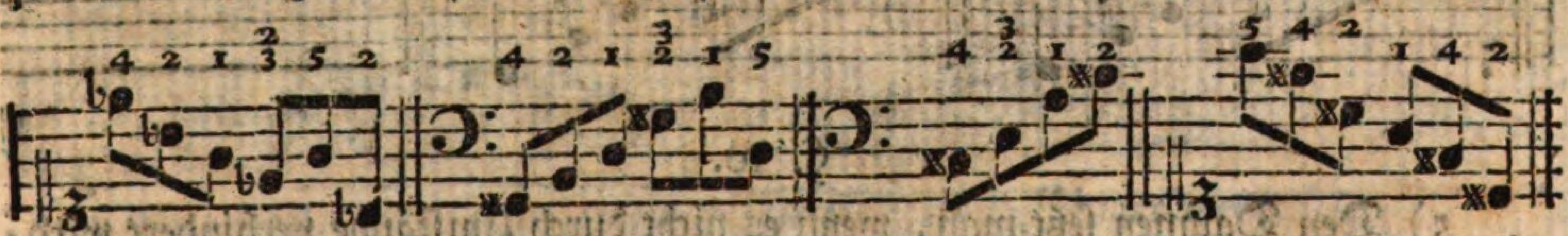




Im äußerſten Nothfalle geht man auch wohl einmal mit dem dritten Finger über den zweyten, wenn der letztere eine Untertaſte, der längere dritte aber eine oben liegende anzuſchlagen hat, wie hier:



Daß man keinen kürzern Finger über einen längern z. B. den Daumen über den zweyten, oder dieſen über den dritten ꝛc. ſetzen darf, läßt ſich leicht begreifen. — Uebrigens muß man auch oft in ſpringenden Paſſagen überſchlagen, z. B.



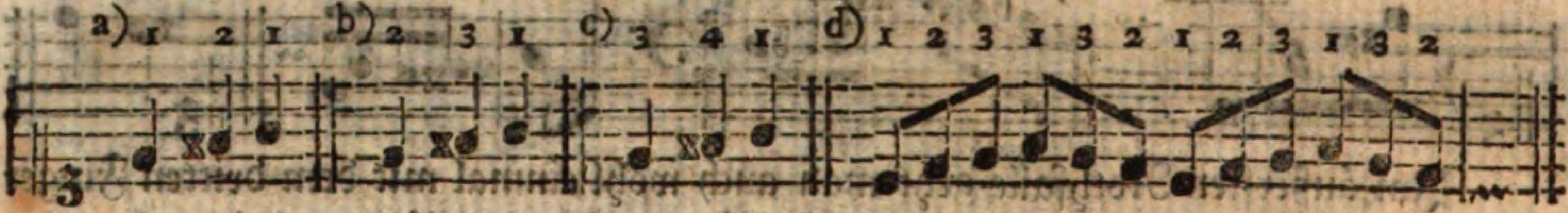
Das Unterſetzen und Ueberſchlagen, welches beydes einen ſehr weſentlichen Nutzen bey der Fingerſetzung hat, muß ſo lange geübt werden, bis man es auf eine geſchickte Art, ohne Verdrehen der Finger und Hände, anwenden kann. Vorzüglich darf, auch ſogar bey Sprüngen, nicht die kleinſte Trennung dadurch entſtehen, die Taſte darf keinen ſtärkern Anſchlag bekommen u. dgl. Kurz, man muß nicht hören können, ob und wo der Spieler eines dieſer beyden Hülfsmittel angewandt hat. Am leichteſten läßt ſich das Unterſetzen wohl nach einer Obertaſte z. B. nach fis ꝛc. anfangs mit dem zweyten a), alsdann mit dem dritten b), und endlich mit dem vierten

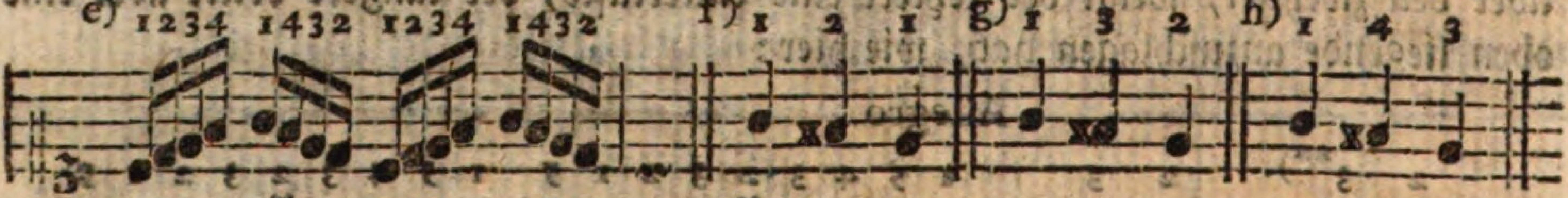
*) Ueber dieſe Fingerſetzung werde ich §. 19. eine Anmerkung machen.

**) Das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den zweyten wird zwar in den meiſten Anweiſungen als fehlerhaft verboten, und ich ſtimme in dieſes Verbot, überhaupt genommen, ebenfalls mit ein; indeß würde ich die erwähnte Fingerſetzung im äußerſten Nothfalle — wovon in den obigen Beyſpielen nur die Rede iſt — auf die bemerkte Art ſchon einmal hingehen laſſen.

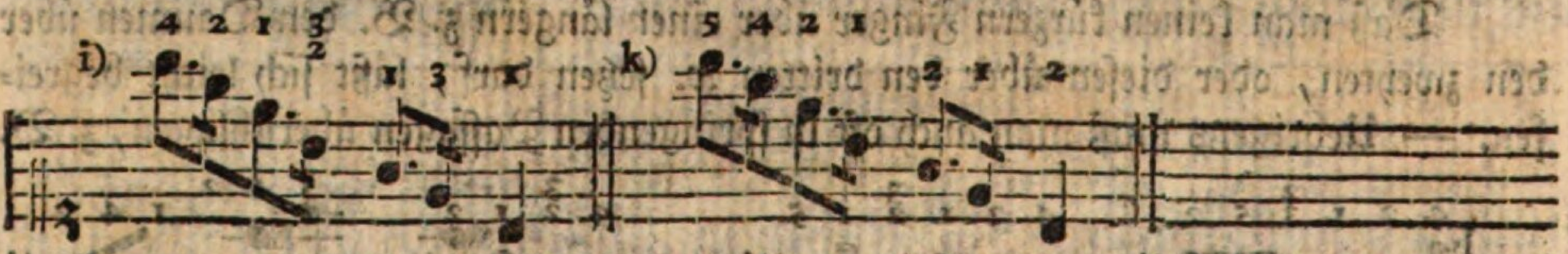
ten c) Finger lernen. Nur gewöhne man ſich, den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger zu biegen, und ihn nicht ſo lange, bis er nöthig iſt, über oder auf der vorigen Taſte liegen zu laſſen. Zur fernern Uebung kann man Stellen wie bey d) und e) mit der angezeigten Fingerſetzung ſpielen, ob ſie gleich auf eine andere Art viel leichter heraus zu bringen wären.

Eben ſo lernt man das Ueberſchlagen f) g) h), welches gemeiniglich weniger Uebung erfordert.



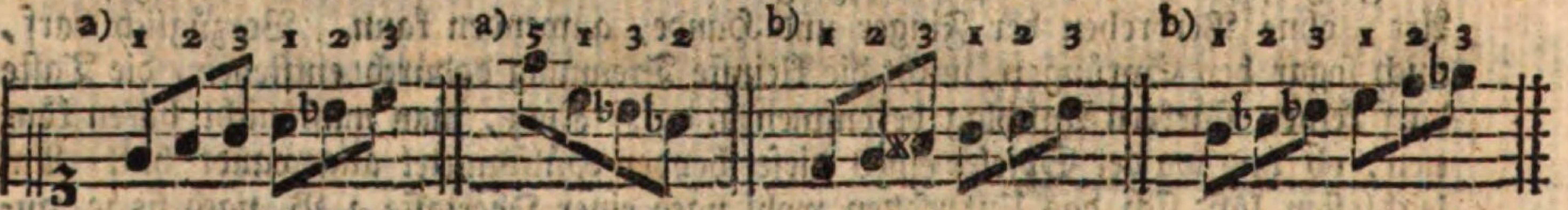


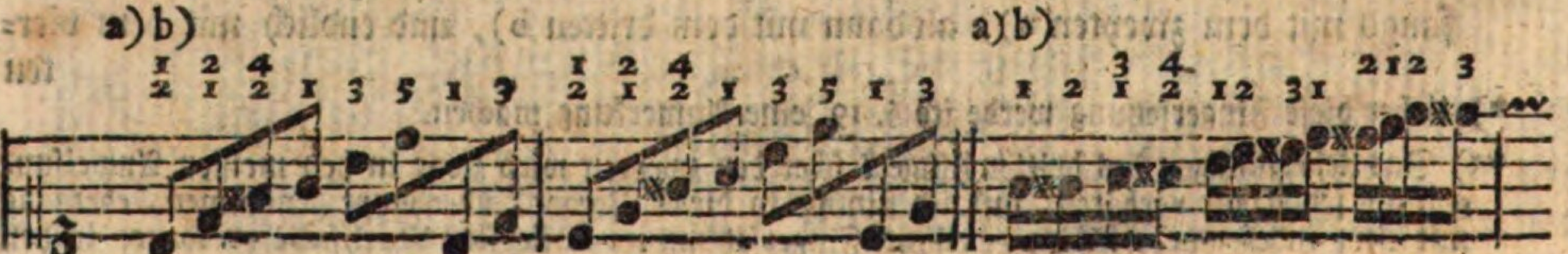
Was übrigens in der Anmerkung zum achten Paragraphen, des bequemen Unterſetzens wegen, erinnert wurde, das gilt größtentheils auch vom Ueberſchlagen. Folglich würde die bey i) angezeigte Fingerſetzung beſſer ſeyn, als die bey k).



§. 10.

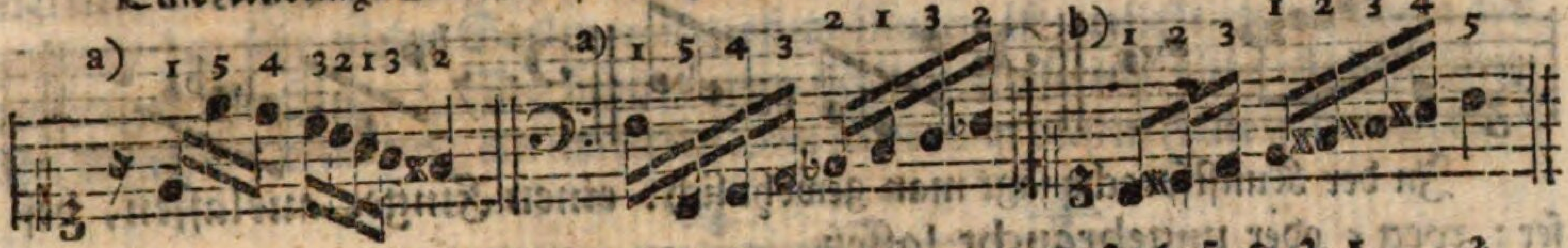
5) Den Daumen ſetzt man, wenn es nicht durch Umſtände verhindert wird, gern unmittelbar vor a) oder nach b) einer Obertaſte ein.

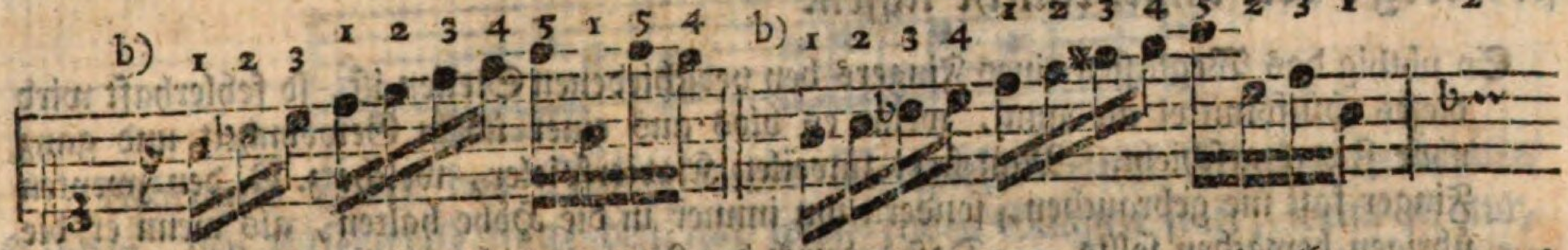




Eine

Eine Ausnahme von dieſer Regel machen die folgenden und ähnliche Stellen:



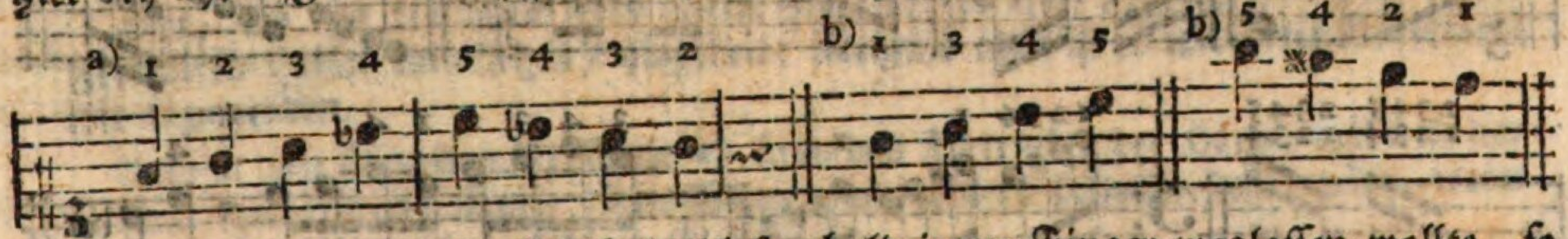


wo man in den Beyſpielen a) den Daumen nicht bequem unmittelbar vor, und bey b), der Folge wegen, nicht gleich nach der Obertaſte gebrauchen kann.

Der Lehrer halte die Lernenden fleißig zum Einſetzen des Daumens vor und nach einer Obertaſte an, auch alsdann, wenn es nicht ſchlechterdings nöthig iſt, damit dieſer Finger dadurch nach und nach geſchickt, und gleichſam thätig werde. (S. §. 16.)

§. 11.

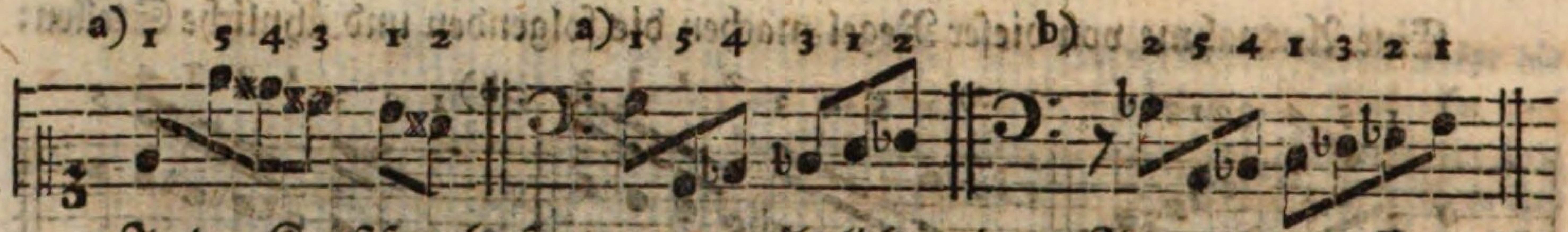
6) Man gebraucht die Finger, wie ſie der Reihe nach folgen, (ohne einen weg zu laſſen,) wenn die vorgeſchriebenen Stellen ſtufenweiſe *) fortſchreiten, wie hier bey a). In den Beyſpielen b) iſt gegen dieſe Regel gefehlt.



Wenn man willkührlich bald dieſen bald jenen Finger weglaſſen wollte, ſo würde es, außer andern daraus entſtehenden Unbequemlichkeiten, natürlicher Weiſe auch bey kurzen Tonreihen ſehr oft an Fingern fehlen. Dies iſt der Hauptgrund, weswegen man die obige Regel feſtgeſetzt hat; wovon aber die Folge der Töne häufige Ausnahmen nöthig macht. Wenn z. B. der Daumen auf eine Obertaſte zu ſtehen kommen würde, **) ſo läßt man einen a) oder mehrere b) Finger ungebraucht:

*) Ob die Töne unabhängig ſind, wie c, d ꝛc. oder durch Verſetzungszeichen beſtimmt werden, z. B. cis, d ꝛc. das verändert hierin nichts; denn die Fortſchreitung von fis in gis geſchieht eben ſo wohl ſtufenweiſe, als die von f in g u. dgl.

**) Auch verſchiedene Manieren, der beſondere Vortrag gewiſſer Stellen u. dgl. können die obige (ſechſte) Regel ungültig machen.

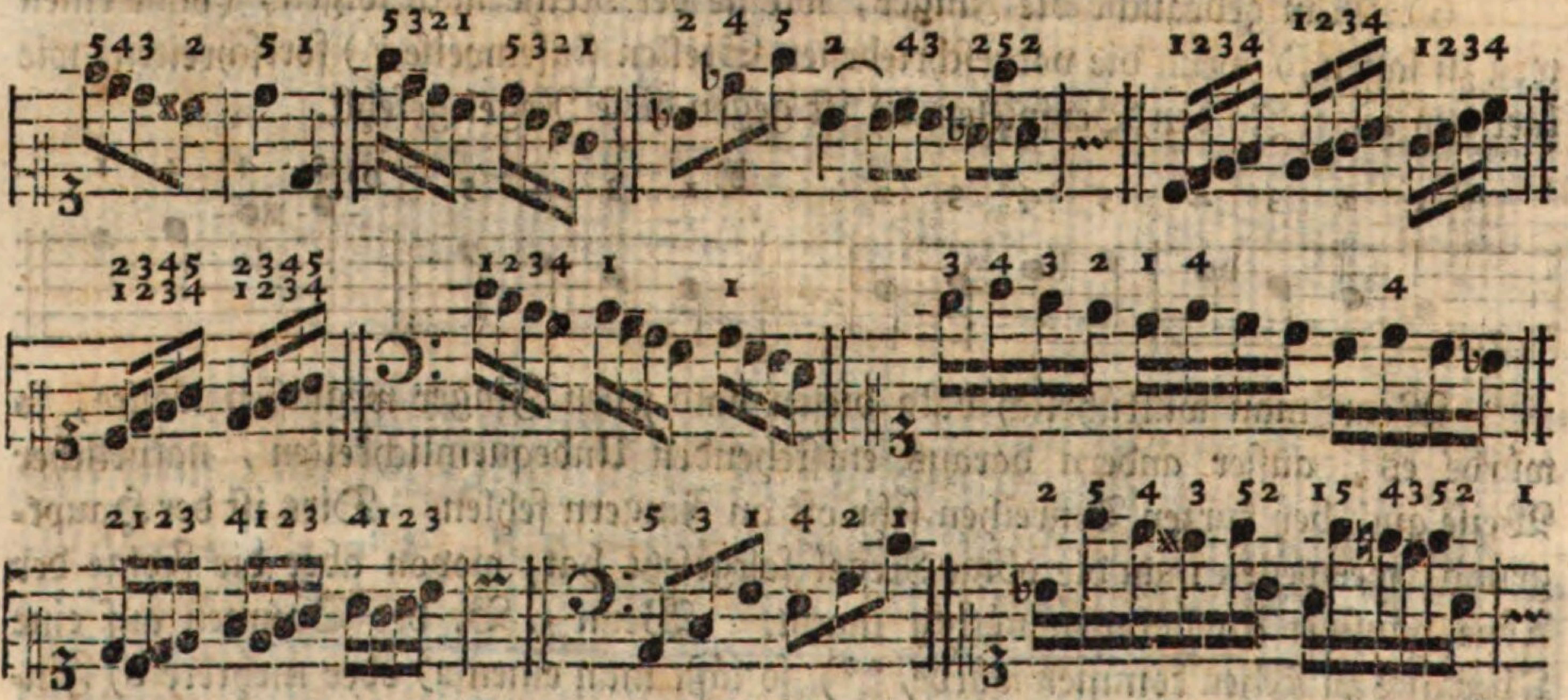


In der Kunſtſprache ſagt man gewöhnlich: einen Finger auslaſſen, beſſer: weg⸗ oder ungebraucht laſſen.

So nöthig das Weglaſſen eines Fingers bey verſchiedenen Stellen iſt, ſo fehlerhaft wird dieſes Hülfsmittel alsdann, wenn es blos aus einer übeln Gewohnheit und ganz ohne Zweck geſchieht. Man ſieht zuweilen Klavierſpieler, welche z. B. den zweyten Finger faſt nie gebrauchen, ſondern ihn immer in die Höhe halten, als wenn er die übrigen bewachen ſollte. — Daß dadurch der Vortrag nicht gewinnen kann, iſt leicht zu begreifen.

§. 12.

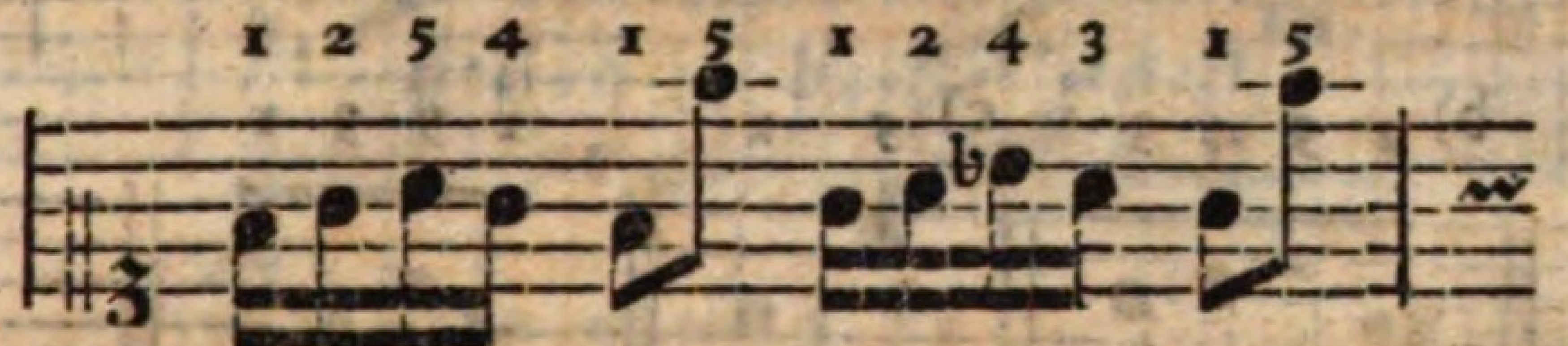
7) Man kann und muß ſehr oft (wider die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel,) wenn das Ueberſchlagen und Unterſetzen nicht ſtatt findet, außer der Reihe einen noch weit entfernten Finger auf eine Taſte einſetzen, (nachziehen,) um die folgenden Töne bequemer heraus zu bringen, z. B.



Dies ſo genannte Einſetzen (Nach⸗ oder Aneinanderziehen der Finger) muß man nicht mit dem Unterſetzen oder Ueberſchlagen verwechſeln; denn hier, beym Einſetzen, wird der Finger, welcher der Reihe nach nicht folgt, weder unter noch über, ſondern neben einen andern geſetzt, und vorher, ſo viel ſichs ohne Verdrehen der Hände thun läßt, ſchon dicht an denſelben gezogen, damit man kein Abſetzen bemerke. Daß dieſes Hülfsmittel, ſich in der Geſchwin⸗

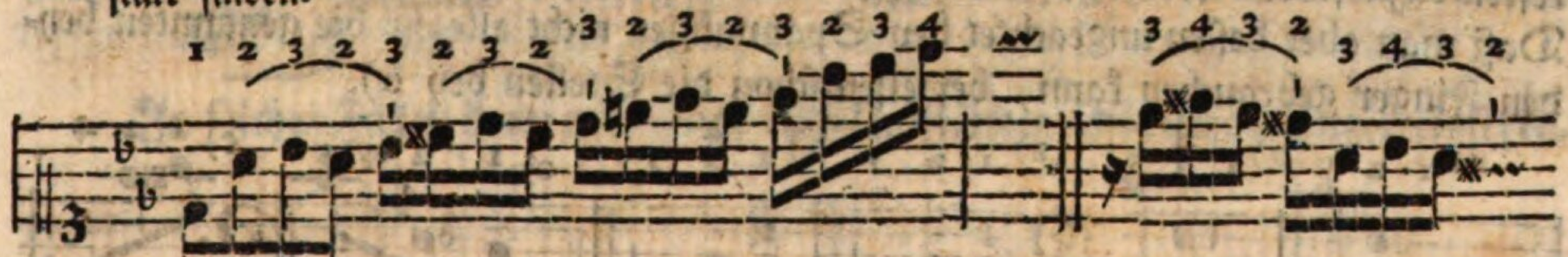
dig⸗

digkeit wieder eine hinlängliche Anzahl Finger zu verſchaffen, zur rechten Zeit angewandt bey ſehr vielen Stellen von großem Nutzen iſt, erhellt unter andern aus den obigen Beyſpielen. Nur bediene man ſich des Einſetzens nicht ohne hinlängliche Urſachen; denn ganz am unrechten Orte wäre es in dieſem Falle angebracht:



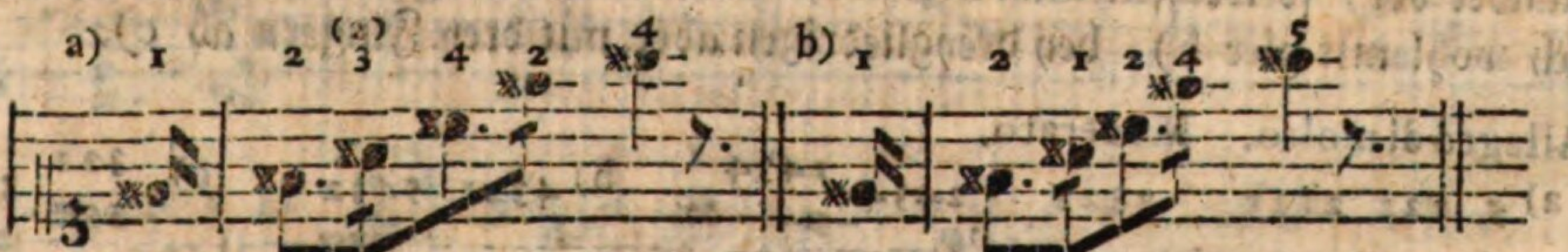
Uebrigens findet das Einſetzen oder Nachziehen eines Fingers in beyden Händen, bey ſtufenweiſe folgenden und ſpringenden Gängen ſtatt, wenn es nur, nach der oben enthaltenen Vorſchrift, ohne Verdrehen und Rücken der Hände geſchieht.

Noch eine beſondere Art des Einſetzens, wobey die Hand in der größten Geſchwindigkeit von ihrer Stelle gerückt werden muß, kann in den nachſtehenden Beyſpielen ſtatt finden.



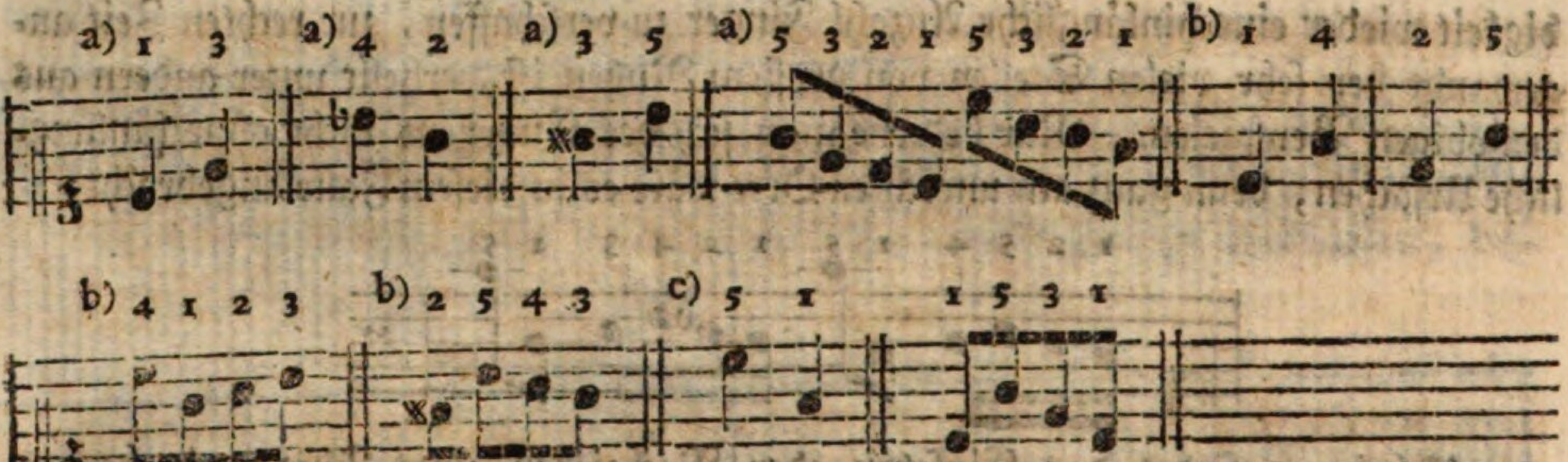
Hier, wo das Abſtoßen jeder erſten Note ausdrücklich verlangt iſt, mag dieſes Fortrücken (nicht Unterſetzen) hingehen; übrigens aber iſt es mit vieler Behutſamkeit anzuwenden.

Auch in dem folgenden Beyſpiele a) kann das Fortrücken der Hand, während der längern (punktirten) Noten, ſtatt finden; wiewohl es beynahe beſſer wäre, wenn man den Daumen auf eine Obertaſte ſetzte b).

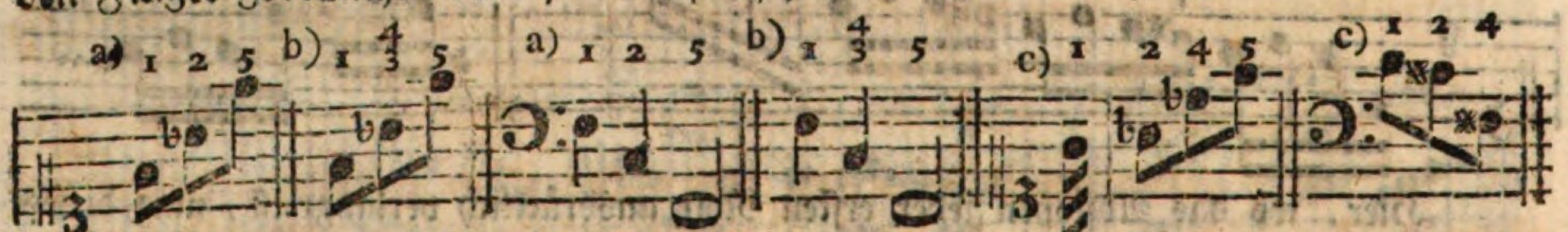


§. 13.

8) Bey Sprüngen richtet man ſich in Anſehung der wegzulaſſenden Finger nach Stufen, das heißt: wenn Eine Stufe überſprungen worden iſt, ſo bleibt auch Ein Finger ungebraucht u. ſ. w. Folglich rechnet man auf eine Terz drey Finger, wovon aber der mittlere zu der dazwiſchen liegenden Stufe leer bleibt a), auf eine Quarte vier b), und auf eine Quinte fünf Finger c).

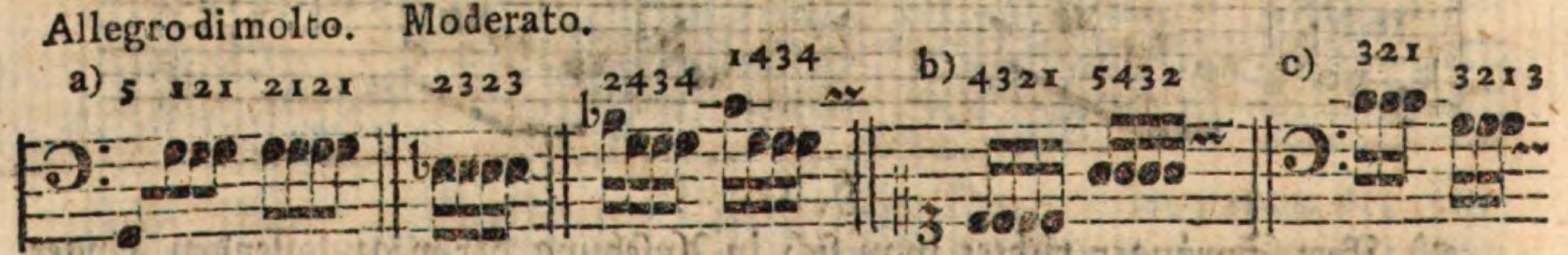


Aber auch dieſe Regel leidet viele Ausnahmen, die zum Theil bey den zwey- und mehrſtimmigen Sätzen nahmhaft gemacht werden ſollen. Hier merke ich nur im Allgemeinen an, daß man die weiter entlegenen Intervalle, welche etwa mit zwey zunächſt liegenden Fingern gegriffen werden müſſen, wo möglich, mit dem erſten und zweyten Finger ſpannt, weil dieſe ihrer Lage nach am geſchickteſten dazu ſind. Folglich iſt die Applikatur bey a) ungleich beſſer, als die bey b). Daß man aber deſſen ungeachtet bey Spannungen nicht allezeit die genannten beyden Finger gebrauchen kann, beweiſen ſchon die Stellen bey c).



§. 14.

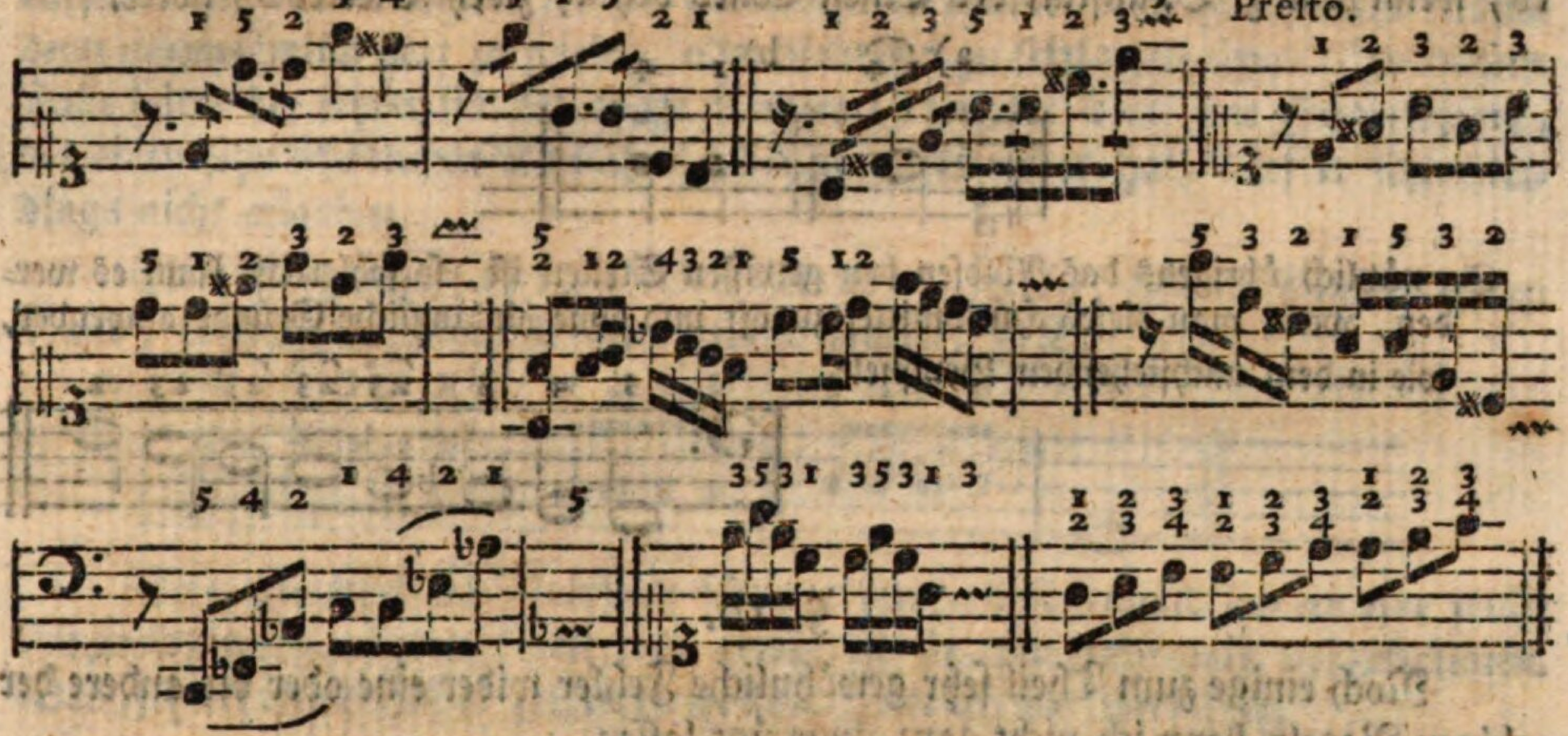
9) Kommt Ein Ton in geſchwinder Bewegung mehrmals unmittelbar nach einander vor, ſo wechſelt man bey zwey- und viergliedrigen Figuren mit zwey a) auch wohl mit vier b), bey dreygliedrigen aber mit drey Fingern ab c).



Weil dieſes Abwechſeln eine ziemliche Schnellkraft erfordert, damit man jeden Ton deutlich von dem andern abgeſondert höre, ſo iſt der kleine Finger, ſeiner Schwäche wegen, außer etwa auf dem jedesmaligen erſten Tone ꝛc. hierzu nicht gut zu gebrauchen.

Auch

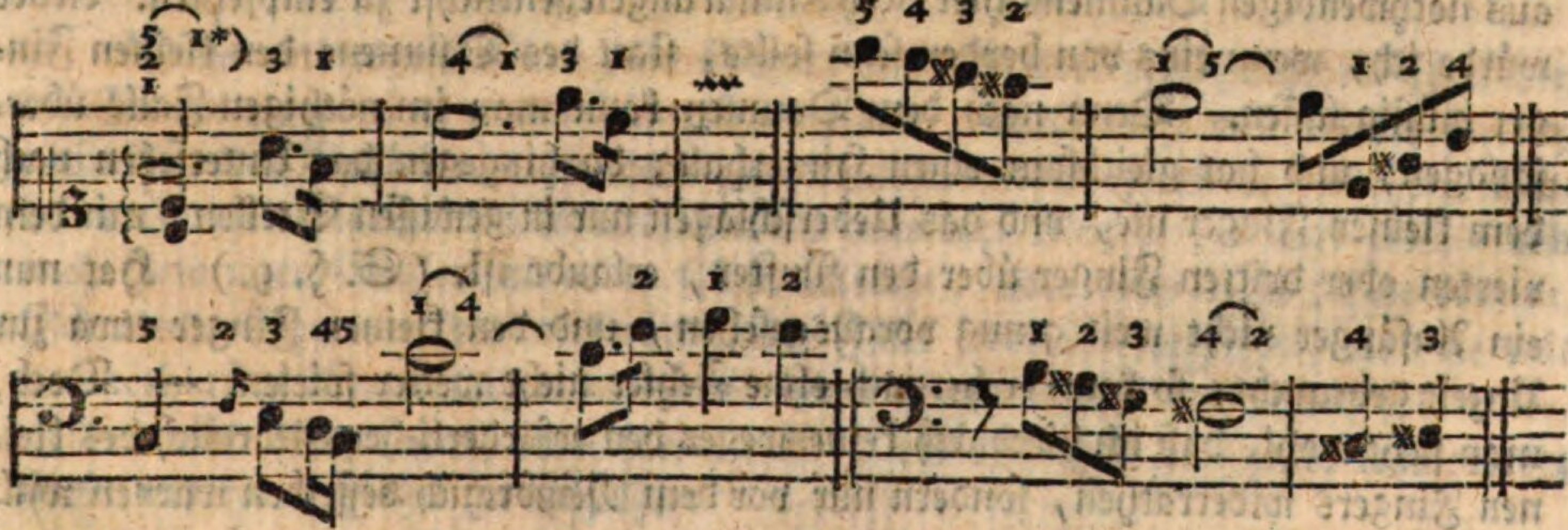
Auch wenn Ein Ton nur zweymal unmittelbar nach einander vorkommt, macht die Folge zuweilen das Einſetzen eines andern Fingers nöthig, z. B.



In ſolchen Fällen kann man jeden nach Umſtänden ſchicklichen Finger einſetzen.

§. 15.

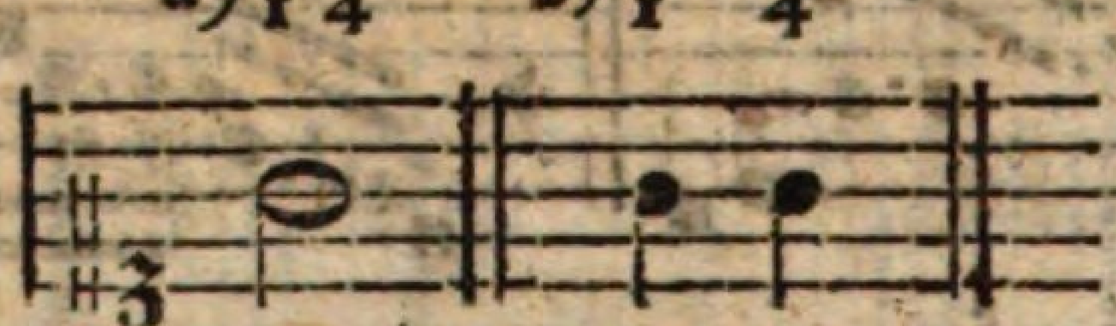
10) Bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone erfordert es dann und wann die Folge, den zuerſt gebrauchten Finger abzuheben, und dafür einen andern einzuſetzen, z. B.



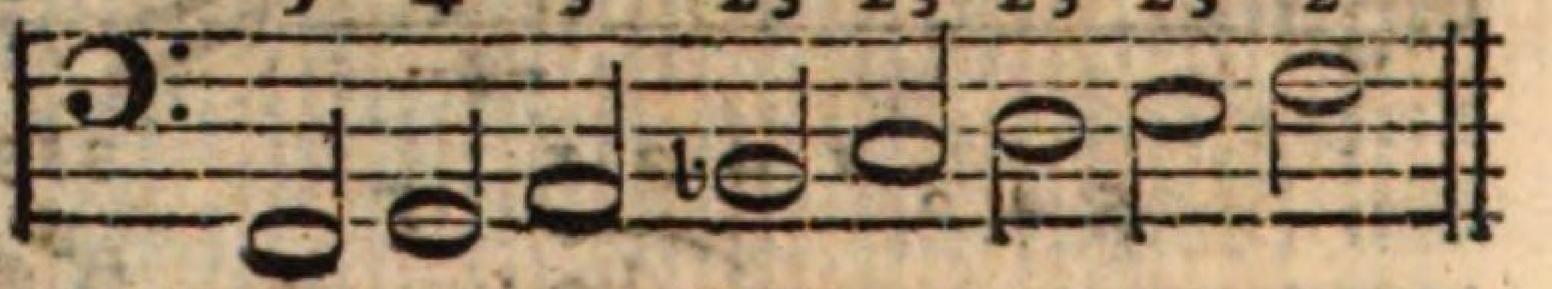
Auch hierzu iſt jeder Finger brauchbar; nur darf bey dieſem ſo genannten Ablöſen die Taſte nicht zweymal angeſchlagen werden. Man muß daher den an-

*) Dieſes Einſetzen eines andern Fingers auf derſelben Taſte werde ich allemal durch zwey neben einander ſtehende und mit einem Bogen ⌒ bemerkte Zahlen anzeigen, z. B. 1⌒4 ꝛc.

anfangs aufgeſetzten Finger ſo lange ſtehen laſſen, bis der, welcher ihn ablöſen ſoll, ſchon völlig eingeſetzt iſt, oder auf der Taſte ſteht; denn ganz falſch wäre es, wenn man z. B. anſtatt des Einen Tones bey a) zwey Viertel b) hörte.



So nützlich übrigens das Ablöſen bey gewiſſen Stellen iſt, ſo fehlerhaft kann es werden, wenn man dieſes Hülfsmittel zu oft und ohne hinlängliche Gründe anwendet, wie in dem nachſtehenden Beyſpiele.



§. 16.

Noch einige zum Theil ſehr gewöhnliche Fehler wider eine oder die andere der obigen Regeln kann ich nicht ganz ungerügt laſſen.

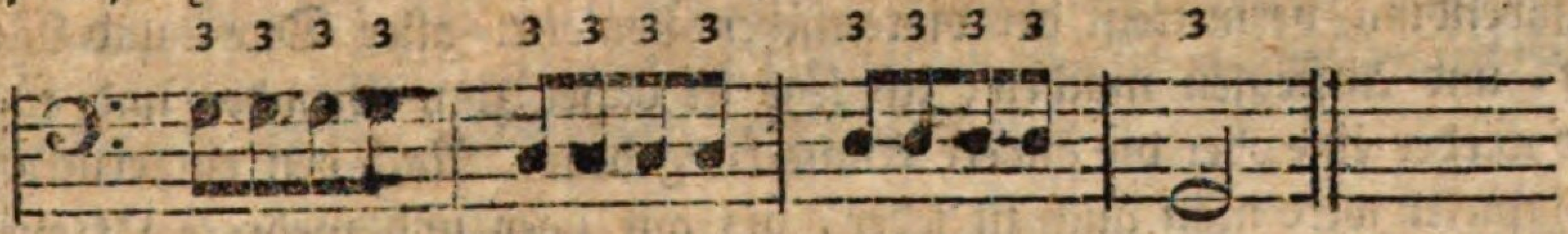
Seit Bach gezeigt hat, wie wichtig der Daumen beym Klavierſpielen iſt, gebraucht man ihn zwar mehr, als ehedem, aber doch noch nicht allgemein genug. Beſonders vernachläſſigen bejahrte oder an die ältere Fingerſetzung gewöhnte Klavierſpieler dieſen, in den gegenwärtigen Tonſtücken, ganz unentbehrlichen Finger noch immer ſehr häufig. Ich kann daher nicht umhin, den Gebrauch des ſo überaus nothwendigen Daumens hier noch einmal angelegentlichſt zu empfehlen. Lieber würde ich, wenn eins von beyden ſeyn ſollte, ſtatt des Daumens den kleinen Finger müßig laſſen. Denn nach dem Daumen kann man im nöthigen Falle überſchlagen, und hat gleichſam einen Hinterhalt; da hingegen das Unterſetzen nach dem kleinen Finger nie, und das Ueberſchlagen nur in gewiſſen Stellen, mit dem vierten oder dritten Finger über den fünften, erlaubt iſt. (S. §. 9.) Hat nun ein Anfänger nicht weit genug vorausgeſehen, und den kleinen Finger etwa zur Unzeit gebraucht, ſo kann er hernach ohne Fehler nicht weiter ſpielen. — Doch, man ſieht wohl, daß ich hierdurch keinesweges den erforderlichen Gebrauch des kleinen Fingers widerrathen, ſondern nur vor dem Mißbrauch deſſelben warnen will.

Ganz fehlerhaft iſt die Gewohnheit einiger Anfänger, welche auf Eine Taſte zugleich *) zwey Finger ſetzen, und ſie auch beyde, bis nach verfloſſener Dauer der vorgeſchriebenen Note, ſtehen laſſen. Wahrſcheinlich mag ſie die Schwäche ihrer

*) Nicht nach einander, wie beym Ablöſen.

Ihrer Finger zu dieſer fehlerhaften Applikatur verleiten. Allein ſo viele Kräfte erfordert das Klavier wohl ſchwerlich, daß nicht ſogar ein Kind von acht Jahren einzelne Taſten mit Einem Finger niederdrücken könnte, das Inſtrument müßte denn ungewöhnlich hart zu ſpielen, oder vielmehr zu ſchlagen ſeyn. In dieſem Falle hätte der Lehrer für ein ander Klavier zu ſorgen; denn jene Fingerſetzung, die einen ſehr ſchädlichen Einfluß auf die ganze Spielart hat, darf er ſchlechterdings nicht erlauben.

Eben ſo fehlerhaft iſt die Gewohnheit derer, welche, beſonders in der linken Hand, beynahe alles mit Einem Finger ſpielen, z. B.



So unglaublich es Manchem ſcheinen mag, daß jemand ſich an eine ſolche Fingerſetzung gewöhnen könne, ſo gewiß iſt ſie mir mehrmals vorgekommen. Das Fehlerhafte derſelben zeigen zu wollen, halte ich für überflüſſig.

Noch andere Klavierſpieler vermeiden es ſo viel als möglich, den vierten Finger auf eine Obertaſte zu ſetzen. Dies heißt aber die Bequemlichkeit zu weit treiben. Man laſſe ſie oft aus Tönen mit drey bis vier Verſetzungszeichen ſpielen, damit ſie den erwähnten Finger gehörig üben müſſen, und zugleich einſehen lernen, wie nöthig man ihn oft zum Anſchlagen der Obertaſten gebraucht.

§. 17.

Dieſe vorausgeſchickten zehn Regeln und Bemerkungen machen gleichſam die Grundlage zu einer guten Fingerſetzung aus. Anfänger, welche auch hierbey nicht blos das Gedächtniß, ſondern hauptſächlich den Verſtand beſchäftigen, werden aus dieſen allgemeinen Grundſätzen die beſondern Regeln von ein = zwey = und mehrſtimmigen Griffen entweder ſelbſt ableiten, oder doch leicht faſſen können. Ich werde daher nur die merkwürdigſten Fälle jeder Art anzeigen, und ſie mit den nöthigſten Anmerkungen begleiten; da es ohnedies nicht rathſam iſt, dem Lernenden alles vorzuſagen, und ihm dadurch die Gelegenheit zu eigener Anwendung dieſer oder jener Regel zu entziehen.

Von den beſondern Fällen, worin Eine Hand der Andern zu Hülfe kommen oder ſie überſteigen muß, desgleichen wo man Eine Taſte mit zwey Fingern anzuſchlagen hat u. dgl. ſoll weiter unten das Nöthigſte erinnert werden.

Zweyter Abſchnitt.

Von der Fingerſetzung bey ſtufenweiſe fortſchreitenden einſtimmigen Gängen (Sätzen).

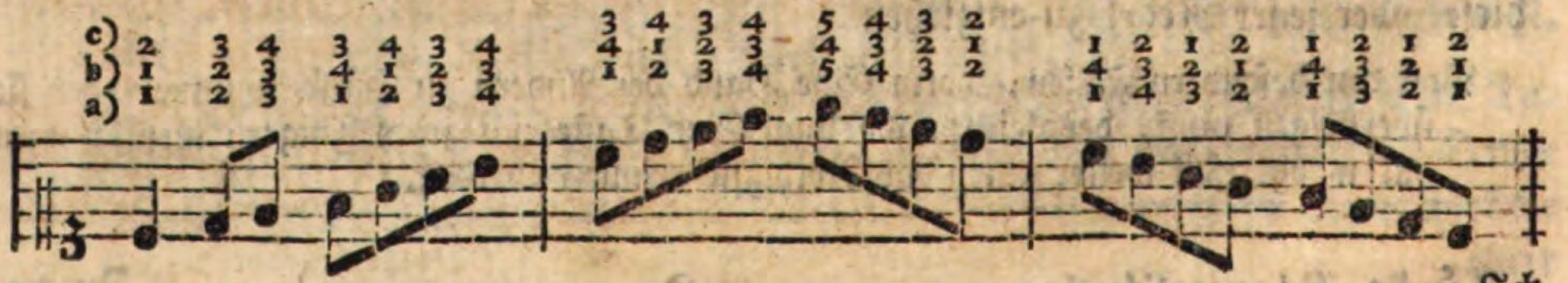
§. 18.

Bey den in der Ueberſchrift angezeigten Stellen hat man vorzüglich die §. 6 — 11. enthaltenen ſechs allgemeinen Regeln anzuwenden. Am beſten läßt ſich dieſe Anwendung vermittelſt der diatoniſchen Tonleiter aller Dur- und Molltöne im Auf- und Abſteigen machen; ich lege ſie daher zum Grunde, und füge nur hin und wieder eine oder die andere Anmerkung bey. Nach den eingerückten kurzen Beyſpielen wird man auch zu jeder, bis auf zwey und mehrere Oktaven verlängerten, Tonleiter die Fingerſetzung leicht finden, folglich am gehörigen Orte unterſetzen und überſchlagen können, denn man befolgt dabey dieſelben Regeln.

Wenn es, der vorhergehenden Stellen wegen, nicht möglich iſt, bey dem jedesmaligen Haupttone einer Tonleiter mit dem bemerkten Finger anzufangen, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß man eine den Umſtänden angemeſſene Abänderung in der Fingerſetzung vornehmen kann und muß. Denn es folgt nicht, wenn z. B. die Taſte c mit der Zahl 1 bezeichnet iſt, daß man nun in jedem möglichen Falle gerade den erſten, und keinen andern Finger, dazu gebrauchen könne. Man muß nur die oben erwähnten Regeln richtig anwenden; und dies kann vorzüglich in den Tönen, welche keine oder nur wenige Verſetzungszeichen haben, auf mannigfaltige Art geſchehen. Um dieſe Mannigfaltigkeit einigermaßen anzuzeigen, will ich daher über verſchiedene der nachſtehenden Tonleitern zwey oder drey Ziffern ſetzen. Doch halte ich die zunächſt über oder unter den Noten bemerkte Fingerſetzung im Ganzen genommen für die beſte, obgleich in beſondern Fällen auch die übrigen gut und anwendbar ſeyn können.

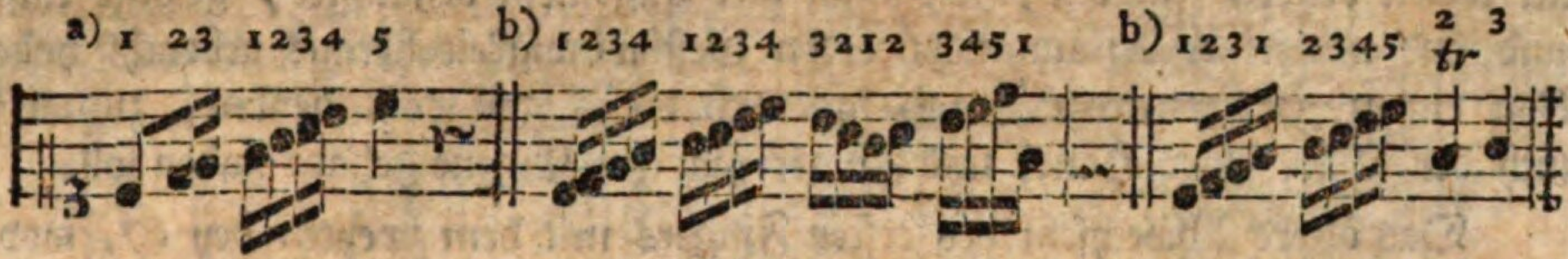
§. 19.

Die Tonleiter von C dur im Auf- und Abſteigen für die rechte Hand:

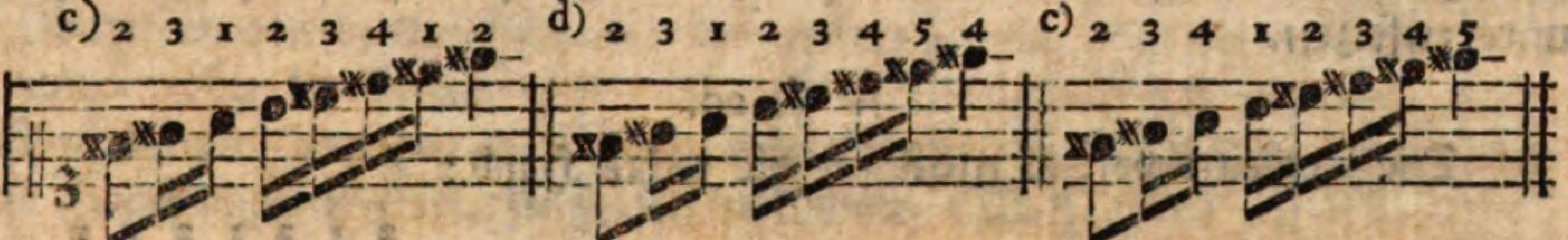


Ich

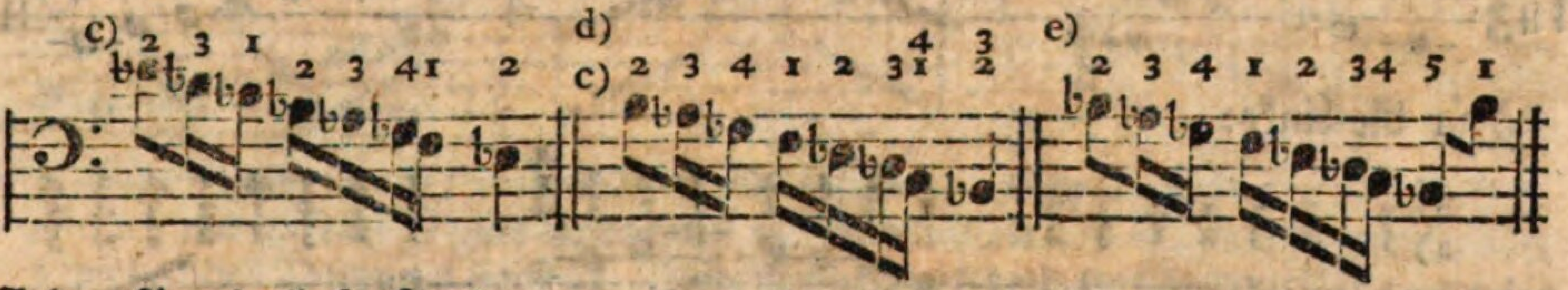
Ich muß hier ein= für allemal erinnern, daß es alsdann unnöthig iſt, auf der ſiebenten oder achten Stufe des Haupttones wieder unterzuſetzen, wenn ein Läufer in der rechten Hand aufwärts nur aus Einer Oktave beſteht, es mögen nun Pauſen a) oder tiefere Töne b) folgen.



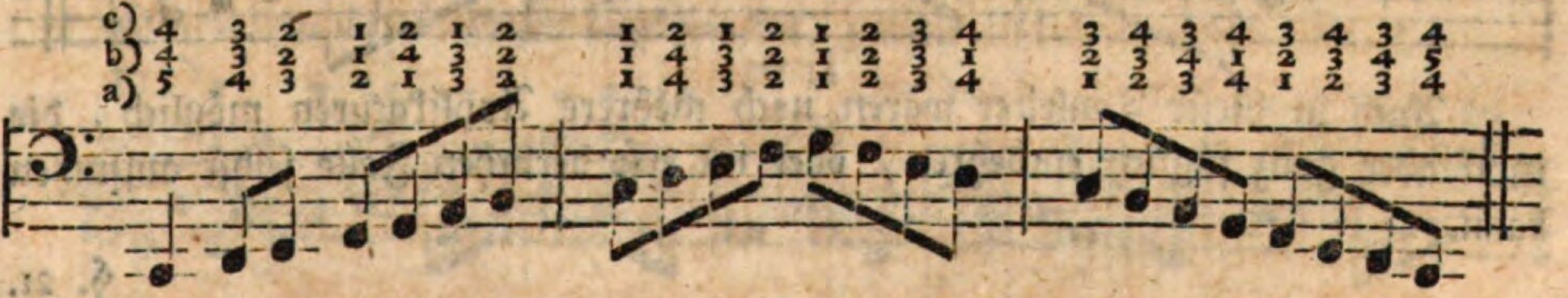
Eine Ausnahme hiervon machen Fis moll, Cis moll, Des und Fis dur; worin das Unterſetzen auf der ſiebenten oder achten Stufe auch in dem Umfange einer Oktave erfordert wird c), wenn man nicht den vierten Finger über den fünften wegſetzen d), oder mit dem Letztern eine Obertaſte anſchlagen will e).



Hiervon läßt ſich die Anwendung leicht auf abwärts ſteigende Gänge für die linke Hand machen. Was nämlich bey c) d) und e) von Fis moll u. a. m. geſagt wurde, das gilt hierbey von Es und B moll, z. B.



C dur für die linke Hand:



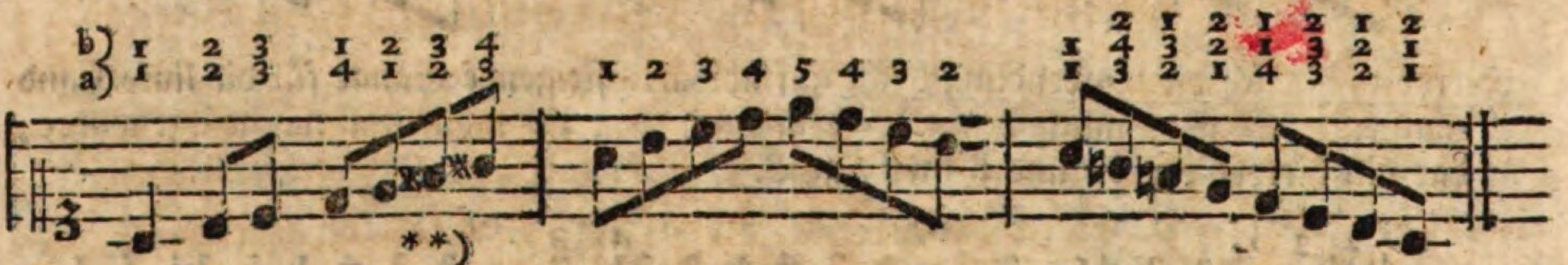
Außer dieſen drey Applikaturen für beyde Hände in C dur ließen ſich noch mehrere erdenken, wenn es nöthig wäre. Die bey c), wo der dritte Finger über den vierten geſetzt wird, erfordert viele Uebung, um alles Abſetzen ꝛc. zu vermeiden. Sie findet in der rechten Hand nur im Aufſteigen ſtatt, ſo wie ſie in der linken blos im Abſteigen anwendbar iſt. Ich wage es nicht, dieſe Ap-

plikatur zu verwerfen, ob ich ſie gleich nur in wenigen Fällen erlauben würde *). Der verſtorbene Friedemann Bach, (ehedem in Halle,) unſtreitig einer der größten und gründlichſten Orgelſpieler, die damals in Deutſchland lebten, ſoll mit dieſen beyden Fingern, wie man hier allgemein behauptet, gewiſſe Läufer rund und mit einer erſtaunenswürdigen Geſchwindigkeit heraus gebracht haben. Von einem Friedemann Bach läßt ſich dieſes gar wohl denken, zumal da auch der Bau ſeiner Hände und Finger manches Eigene gehabt haben ſoll.

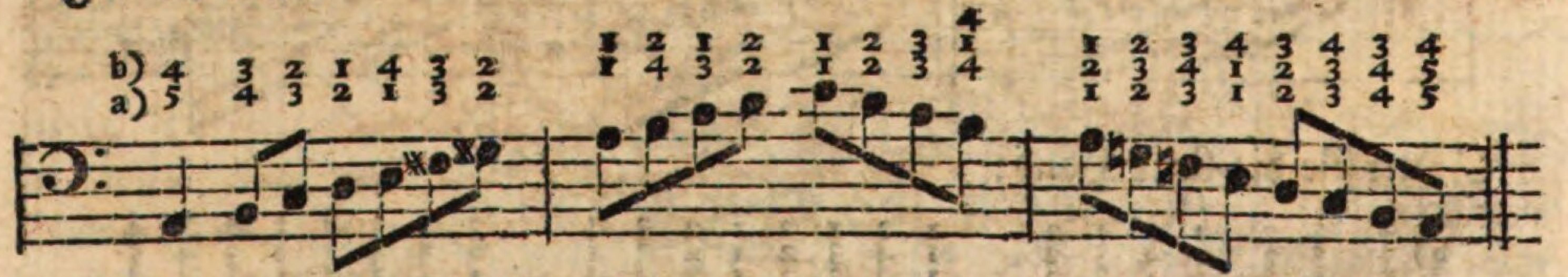
Das öftere Abwechſeln des erſten Fingers mit dem zweyten bey c), wovon in mehreren Tonleitern Beyſpiele vorkommen, iſt in der rechten Hand ebenfalls nur bey ab- und in der linken blos bey aufſteigenden Gängen, folglich beym Ueberſchlagen gewöhnlich; ob es gleich auch außerdem in einzelnen Fällen nothwendig werden kann, den Daumen einigemal gleich nach dem zweyten Finger unterzuſetzen.

§. 20.

Die Tonleiter von *A* moll für die rechte Hand:



Für die Linke:



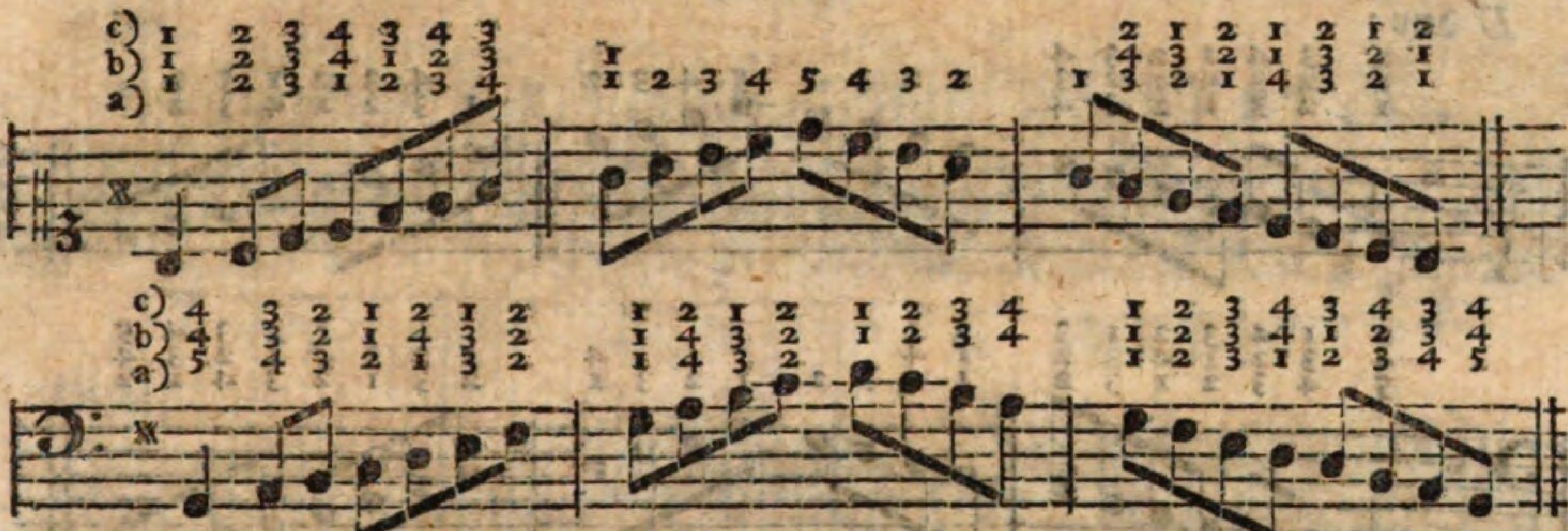
Auch in dieſer Tonleiter wären noch mehrere Applikaturen möglich, die man aber ganz füglich entbehren, oder im erforderlichen Falle ſelbſt aufſuchen kann.

§. 21.

*) Setzte man den dritten Finger bey den ſo genannten guten Noten über den vierten, wie in der obigen Tonleiter bey c): ſo würde der Vortrag, meines Erachtens, weniger darunter leiden, als wenn man den dritten Finger bey den ſchlechten Noten überſchlüge.

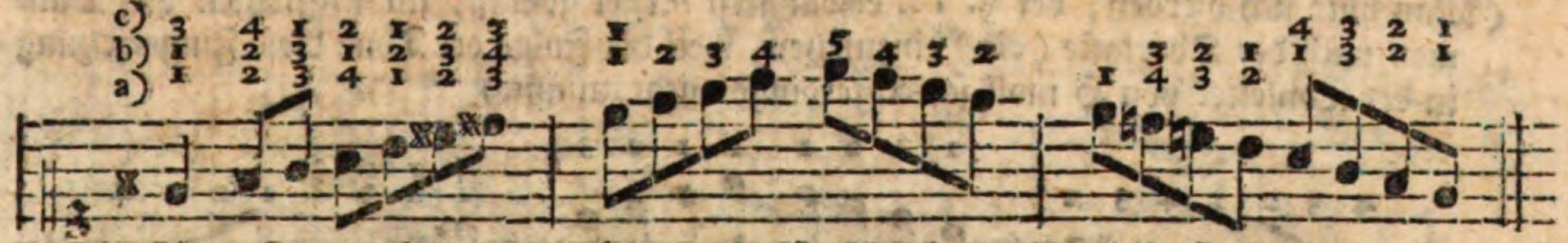
**) Ich lege hier und in allen übrigen Molltönen diejenige Tonleiter im Aufſteigen zum Grunde, welche in Klavierſachen, wenigſtens wenn die Bewegung geſchwind iſt, mehrentheils gebraucht wird, ohne mich auf die Unterſuchung einzulaſſen, ob die Fortſchreitung durch die große Sexte und Septime recht iſt, oder nicht. Man kann hierüber den 30ſten §. des erſten Kapitels nachleſen.

E dur: §. 21.

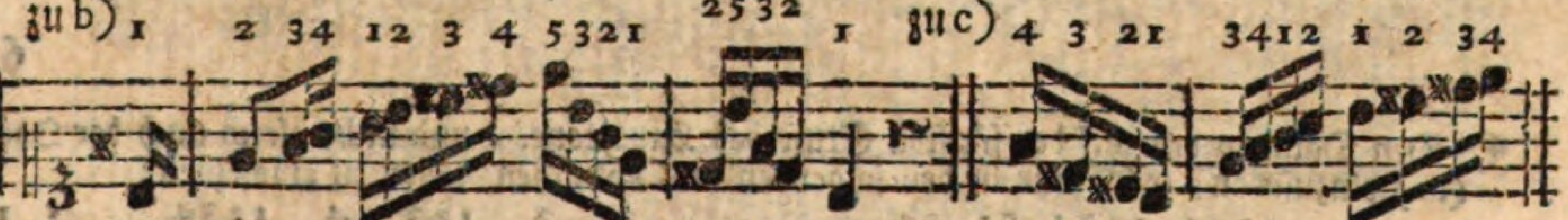


Hierbey iſt blos zu bemerken, daß man allenfalls auch in den Tonleitern mit Obertaſten (in beyden Händen) den dritten Finger über den vierten, und den zweyten über den Daumen ſetzt c). Wiewohl dieſe Applikatur — anderer Einſchränkungen nicht zu gedenken — auch alsdann nicht ſtatt findet, wenn der vierte Finger auf eine Obertaſte zu ſtehen kommt. (S. §. 9. d)

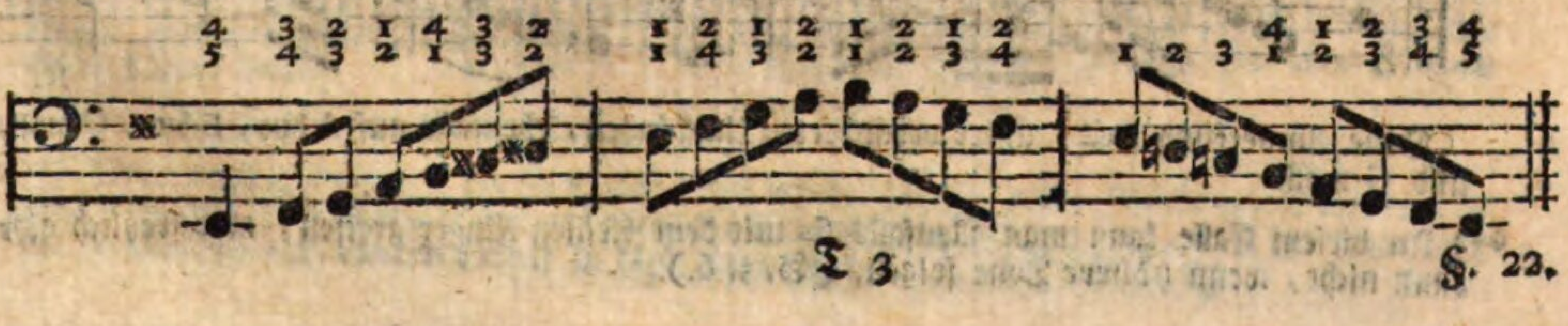
E moll:



Die Fingerſetzung bey b) erklärt Bach für ſchlecht. „E moll, ſagt er, hat im Auf„ſteigen nur die einzige gute Applikatur ꝛc." nämlich die bey a), und warnt vor dem Einſetzen des Daumens nach fis. Indeſſen giebt es doch verſchiedene Fälle, wo die Fingerſetzung bey b) gut zu gebrauchen iſt, und jene bey c), wenn man fis nun einmal mit dem vierten Finger gegriffen hat, zur Noth ſchon hingehen kann, z. B.

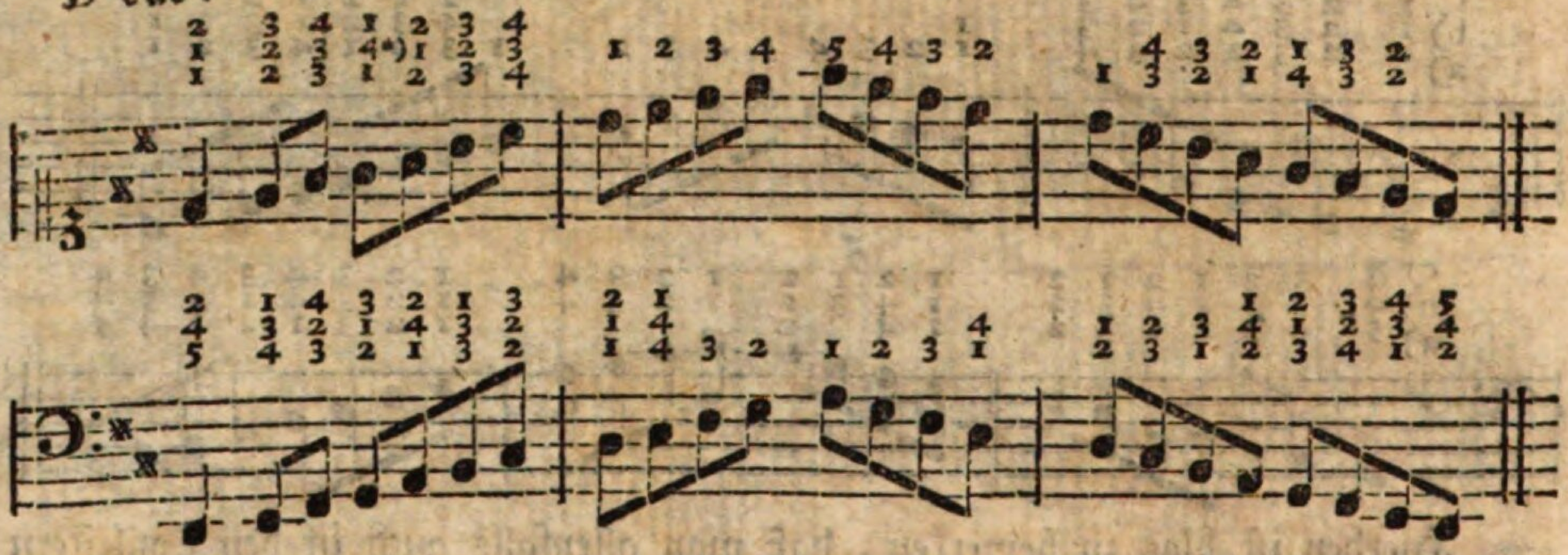


Für die Linke:

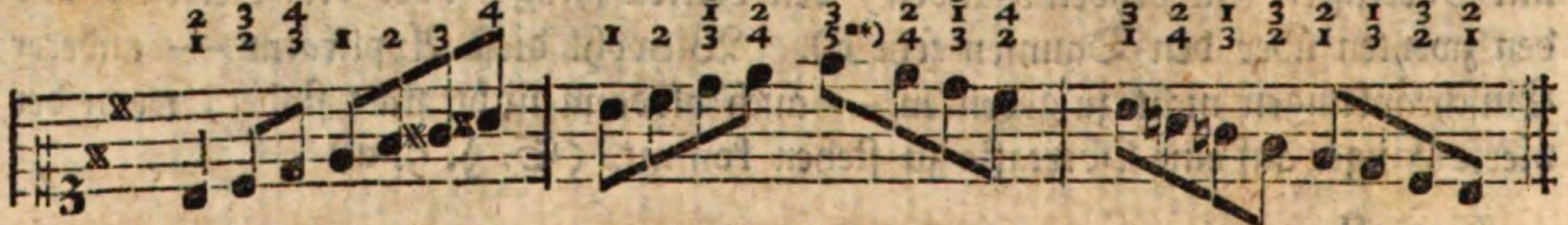


§. 22.

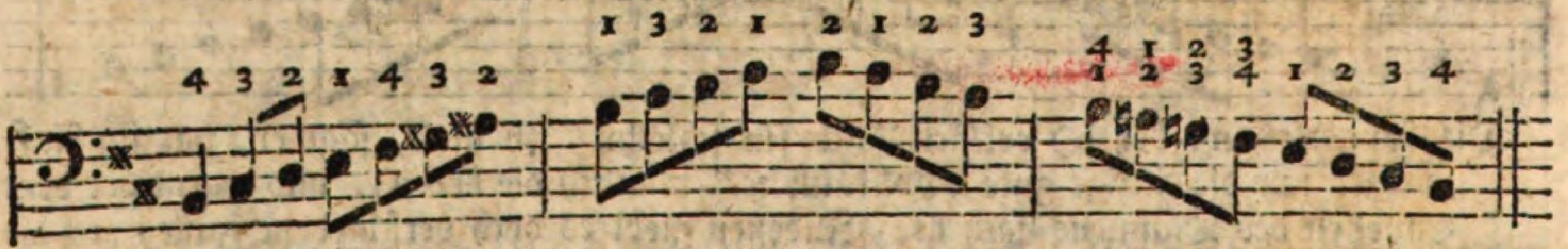
D dur:



H moll:



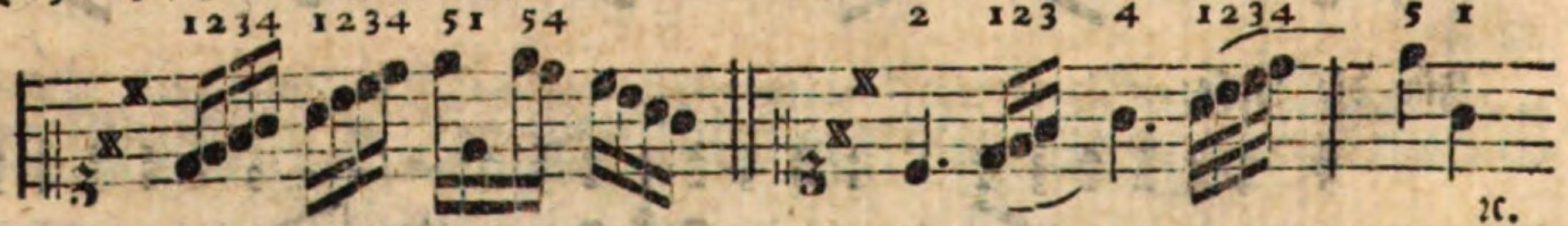
(Man hüte ſich hierbey, der §. 10. erwähnten Regel gemäß, im Aufſteigen den Daumen nach der Obertaſte (cis) einzuſetzen, weil die Folge der Töne dieſe Fingerſetzung in der Tonleiter von H moll ſchlechterdings nicht zuläßt.)



In dieſen und allen den Tonleitern mit mehreren Verſetzungszeichen giebt es wenige Verſchiedenheiten, die gut ſind.

§. 23.

*) Den Daumen erſt auf der fünften Stufe des Haupttones, und nicht gleich nach der Obertaſte (fis) einzuſetzen, wäre nur in den folgenden und ähnlichen Fällen zu empfehlen:



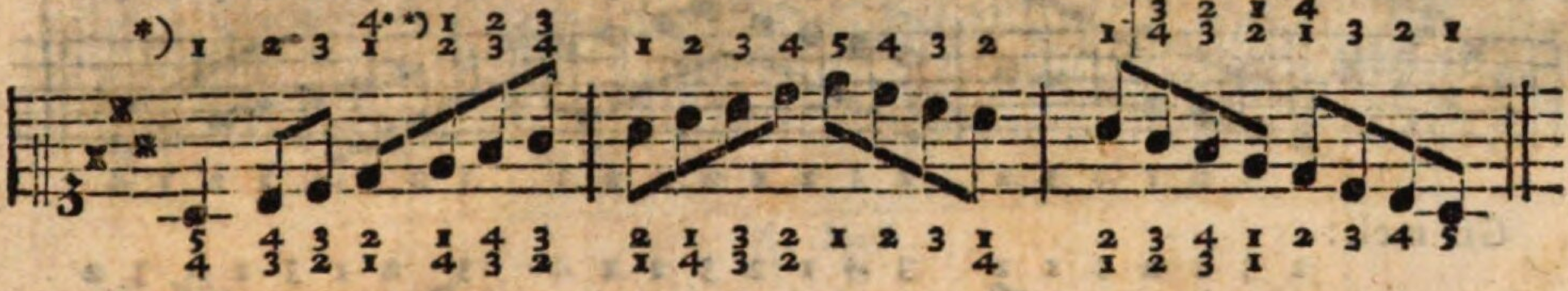
ꝛc.

Dieſe Anmerkung paßt, unter veränderten Umſtänden, ebenfalls auf A dur, E dur, C moll, und G moll.

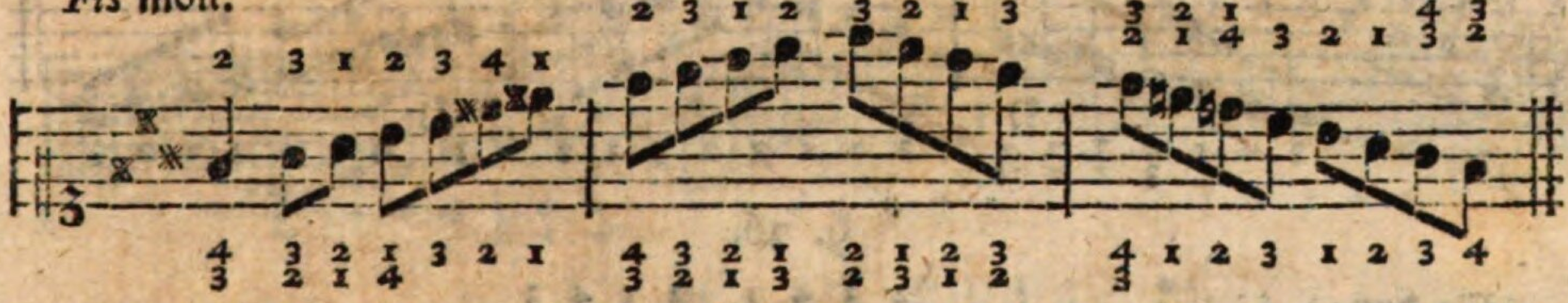
**) In dieſem Falle kann man allenfalls fis mit dem kleinen Finger greifen; aber freylich alsdann nicht, wenn höhere Töne folgen. (S. §. 6.)

§. 23.

A dur:

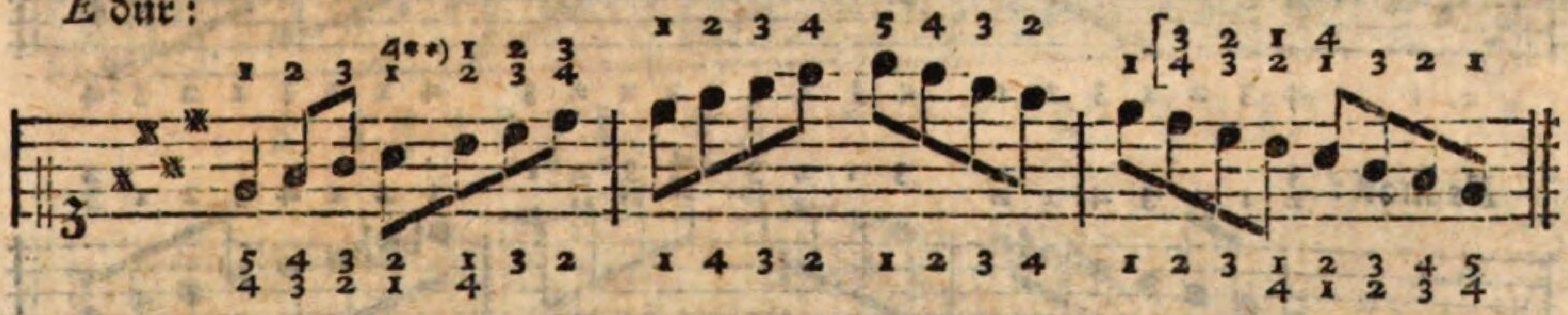


Fis moll.

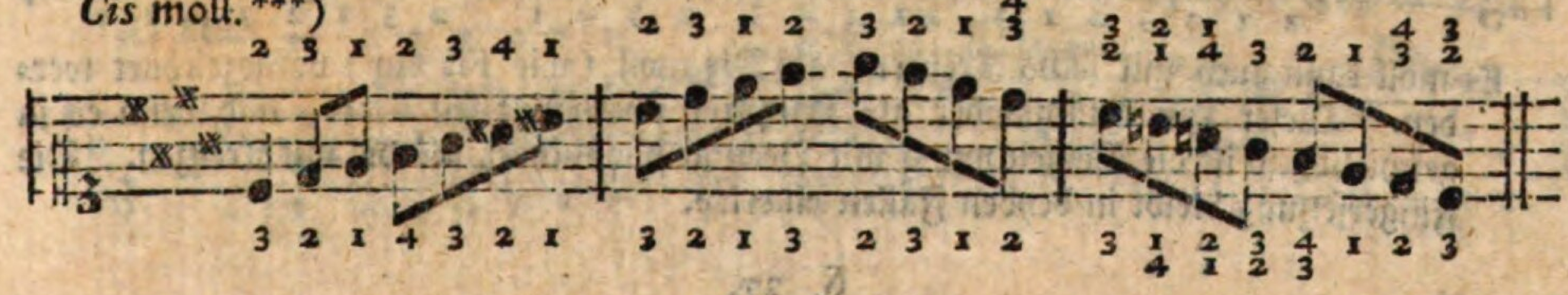


§. 24.

E dur:



Cis moll. ***)



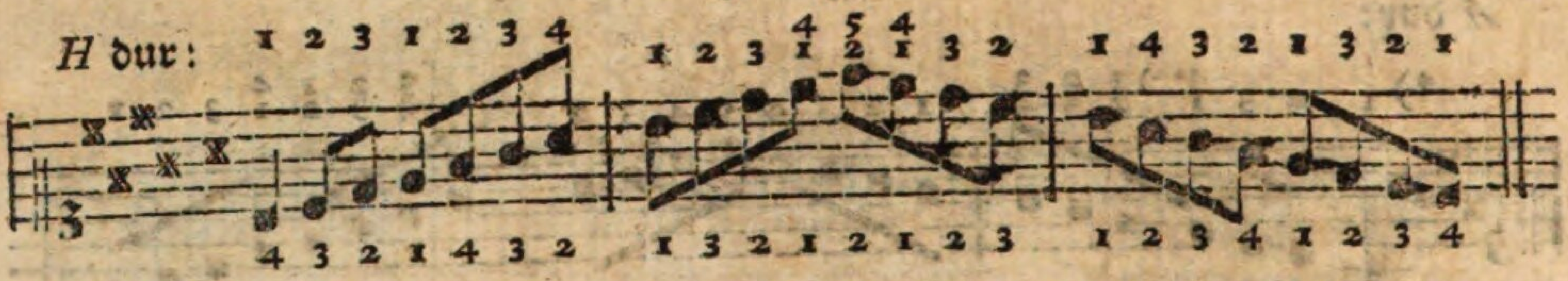
§. 25.

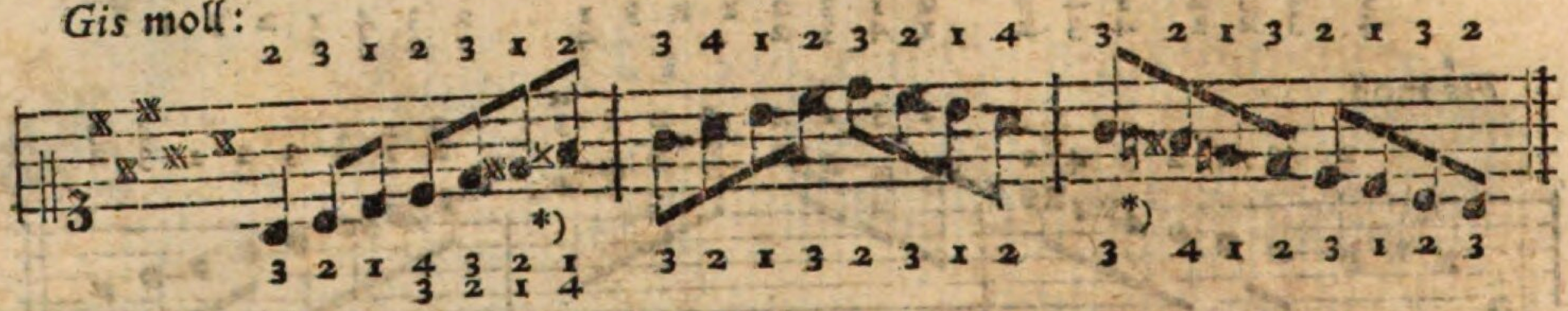
*) Da die Fingerſetzung in den Tonleitern mit mehreren Verſetzungszeichen wenig Verſchiedenheiten zuläßt, ſo bezeichne ich von hier an durch die Ziffern über den Noten die Applikatur für die rechte, und vermittelſt der Zahlen unter den fünf Linien die Fingerſetzung für die linke Hand. Uebrigens verſteht ſichs, daß man die Tonleitern für die Linke eine oder zwey Oktaven tiefer ſpielen muß.

**) Man ſehe die Anmerkung bey D dur.

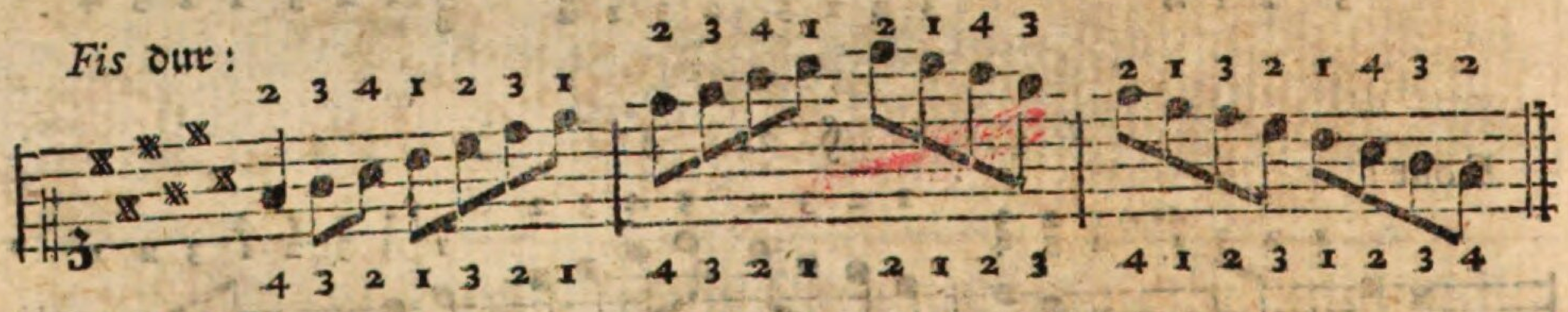
***) Wenn auch aus einigen der folgenden Töne wenig oder gar keine Stücke geſetzt werden, ſo muß doch dem Klavierſpieler die erforderliche Fingerſetzung bekannt ſeyn, weil der Komponiſt oft in Stücken aus andern Tönen in dieſe ausweichet.

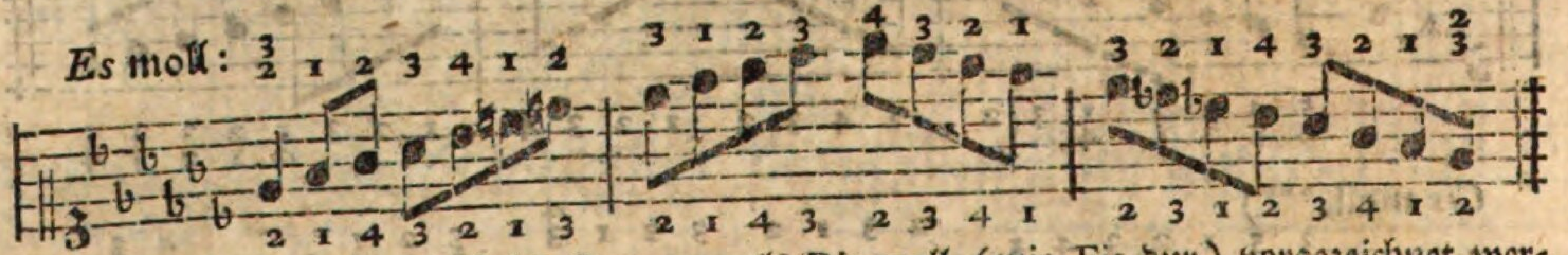
§. 25.





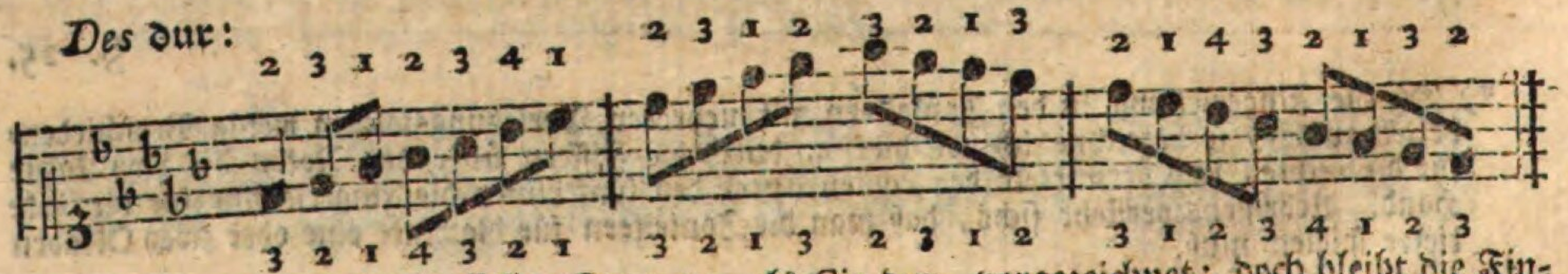
§. 26.





Es moll kann auch mit ſechs Kreuzen, als Dis moll (wie Fis dur) vorgezeichnet werden. Dieſer Ton kommt aber als Hauptton überhaupt ſelten vor, und wenn es ja geſchieht, ſo iſt die Vorzeichnung mit Been gewöhnlicher, als die mit Kreuzen. Die Fingerſetzung bleibt in beyden Fällen einerley.

§. 27.

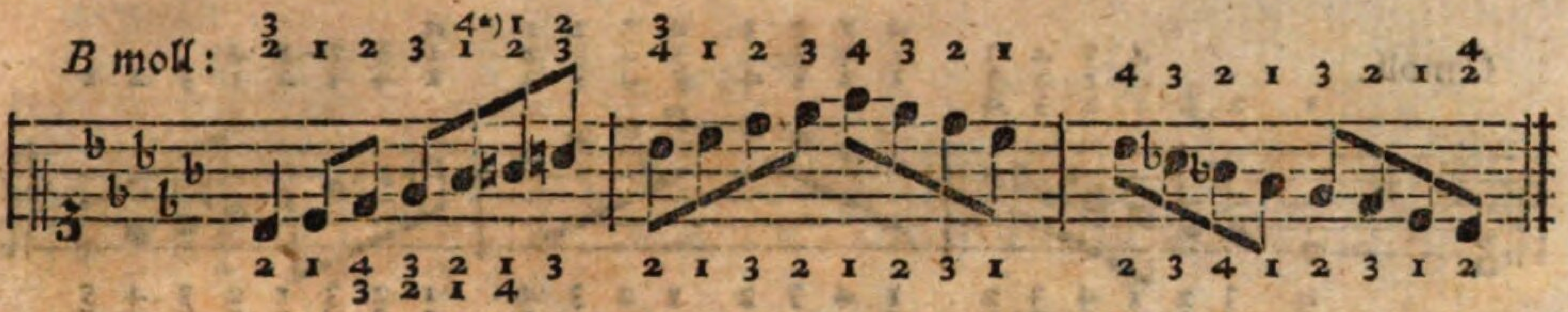


Des dur wird auch mit ſieben Kreuzen, als Cis dur, vorgezeichnet; doch bleibt die Fingerſetzung unverändert.

B moll:

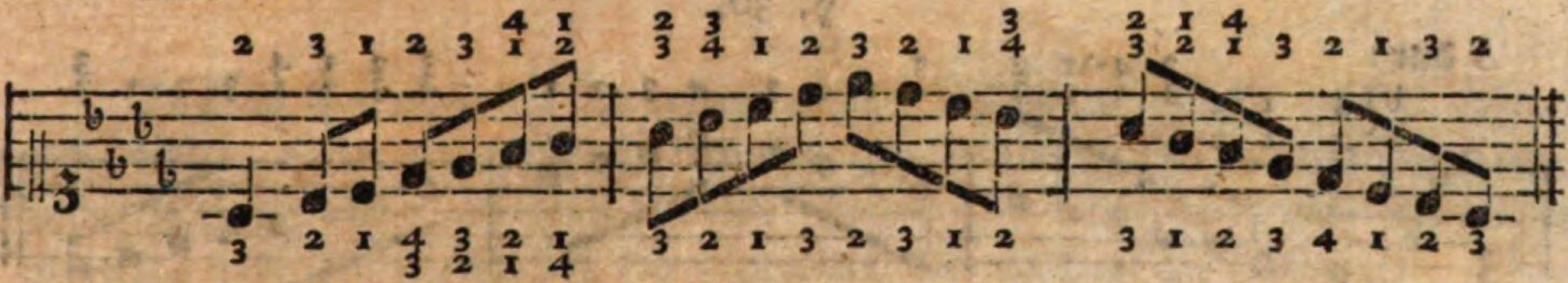
*) Hier kann der Lernende das, was im erſten Kapitel S. 49. und 59. f. von den Verſetzungszeichen und den Tonleitern geſagt ward, wieder nachleſen.

B moll:

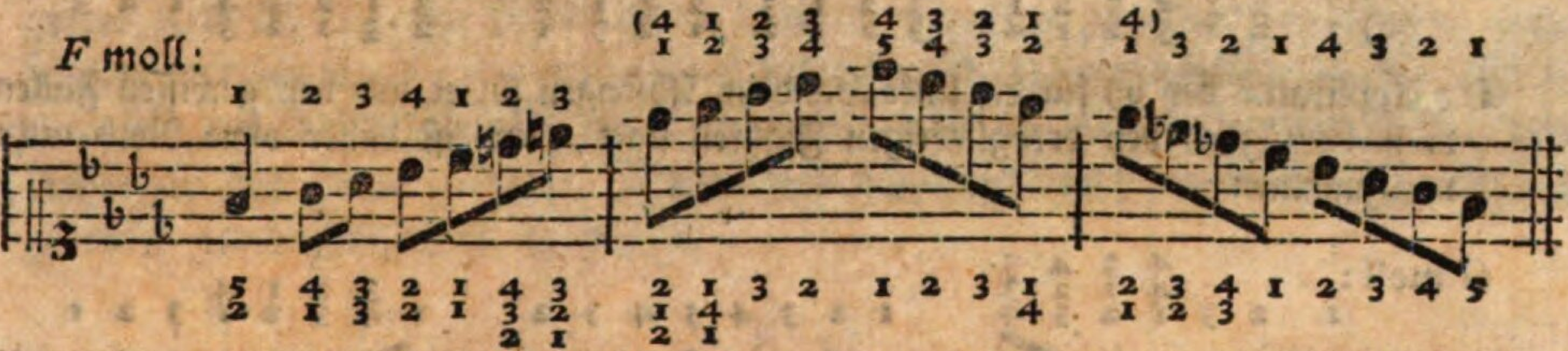


§. 28.

As dur:

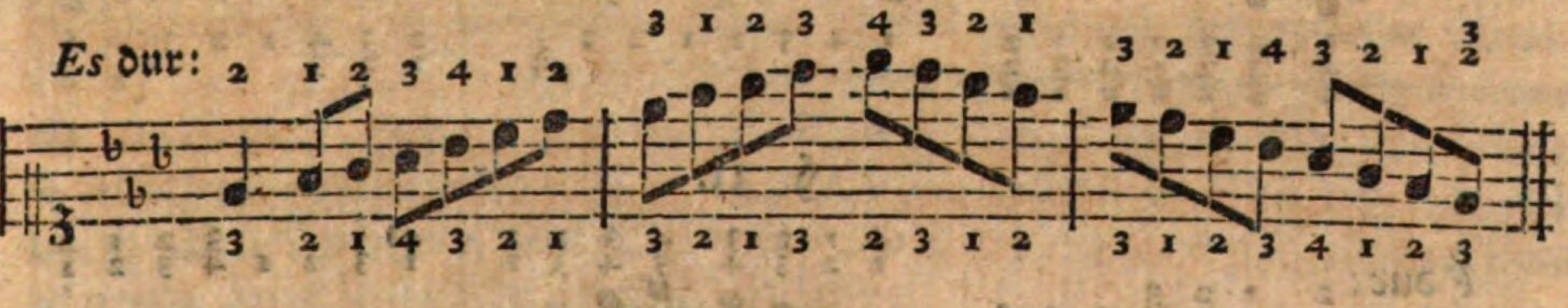


F moll:



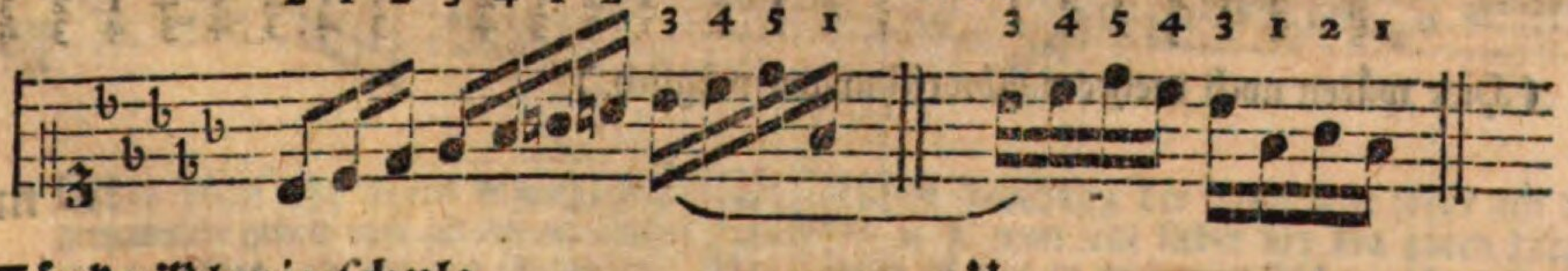
§. 29.

Es dur:

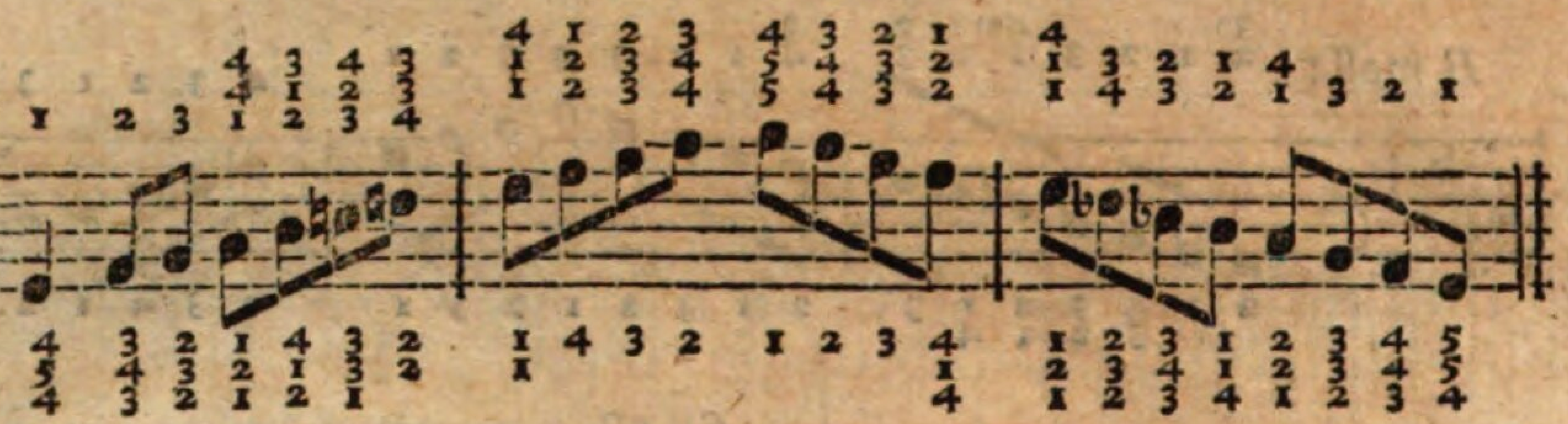


C moll:

*) Dieſe Fingerſetzung wäre nur etwa in einem ſolchen Falle brauchbar:

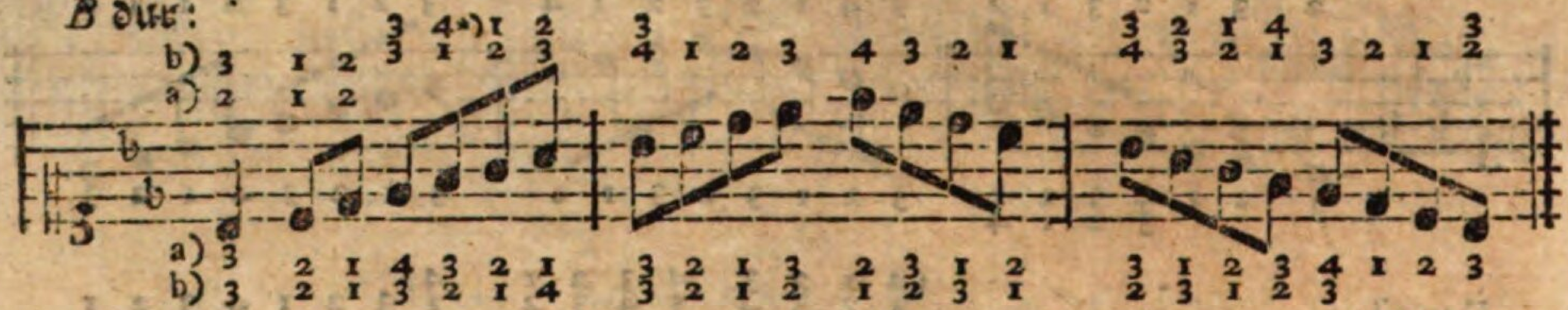


C moll:



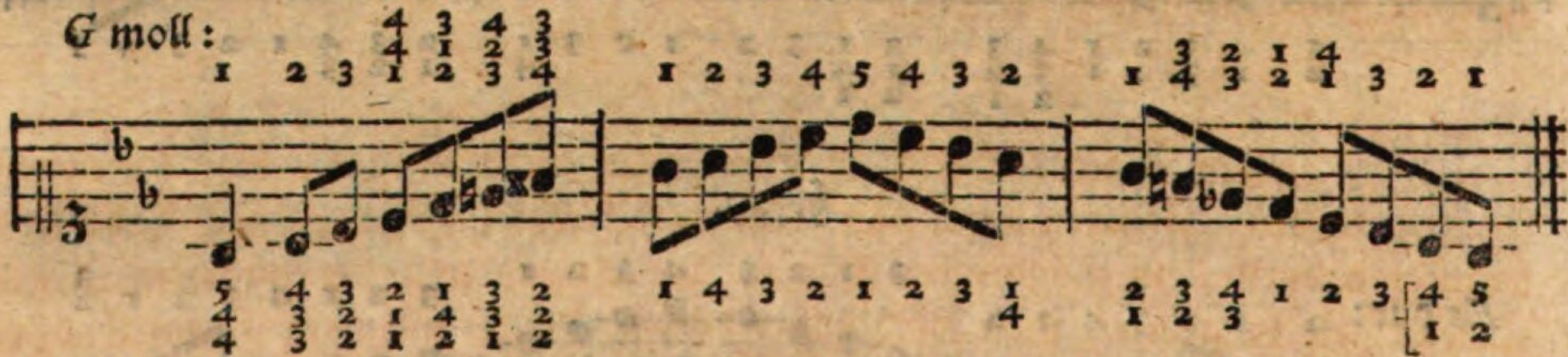
§. 30.

B dur:



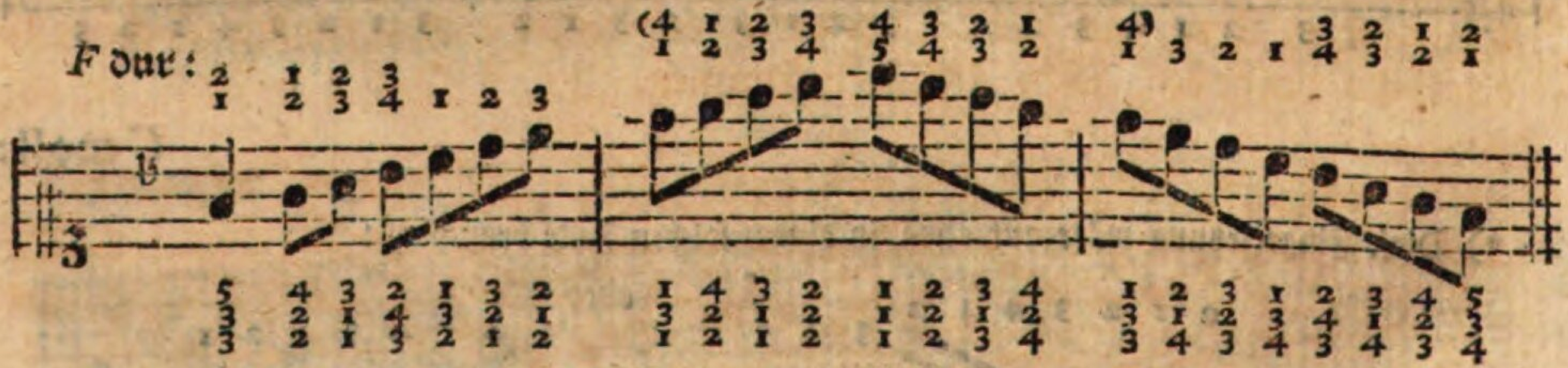
Die Applikatur bey b) für die linke Hand im Abſteigen findet nur bey gewiſſen Fällen d. h. vorzüglich bey dreygliedrigen Figuren ſtatt, und iſt daher ohne Noth nicht nachzuahmen.

G moll:



§. 31.

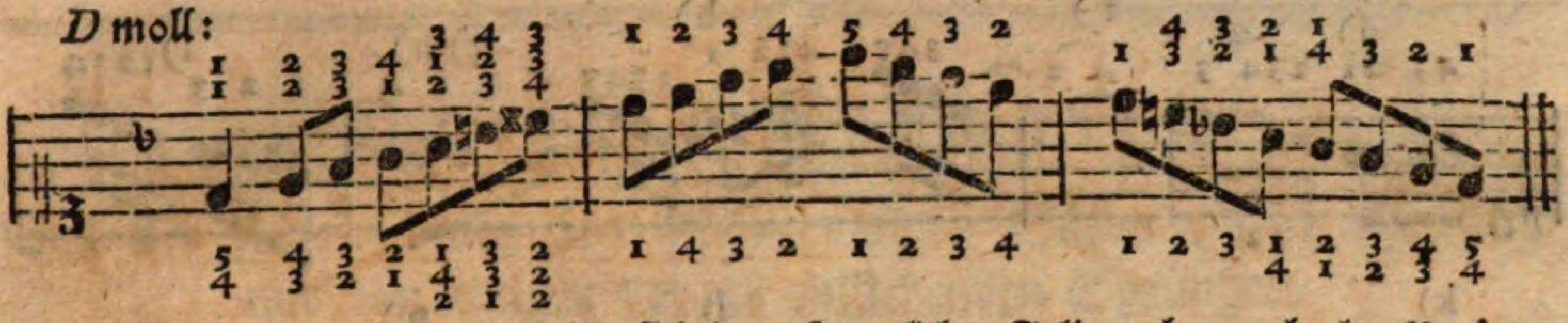
F dur:



(Hier wären noch mehrere Abweichungen möglich.)

D moll:

*) Wenn der Fall etwa ſo wäre, wie ich in B moll einen auszeichnete.



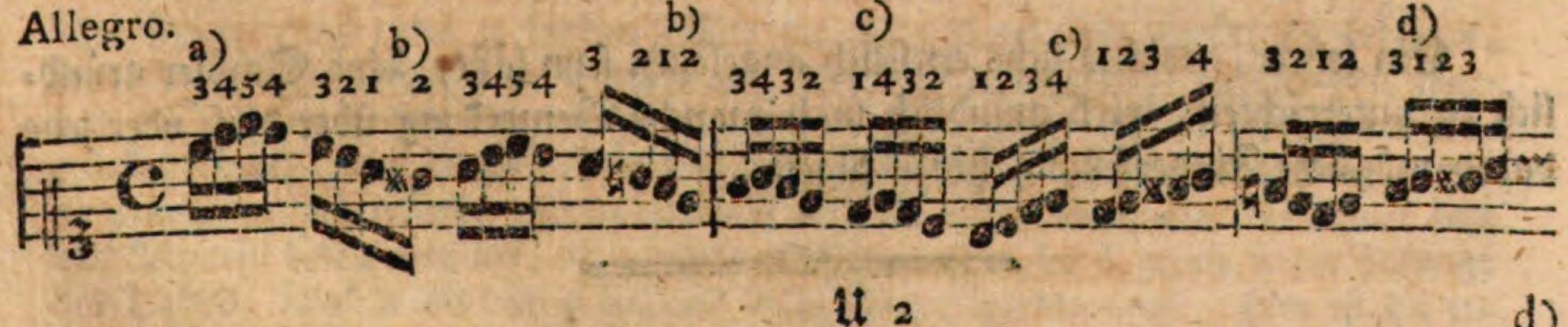
(Auch bey dieſer Tonleiter laſſen ſich im erforderlichen Falle noch mancherley Veränderungen in der Applikatur anbringen.)

§. 32.

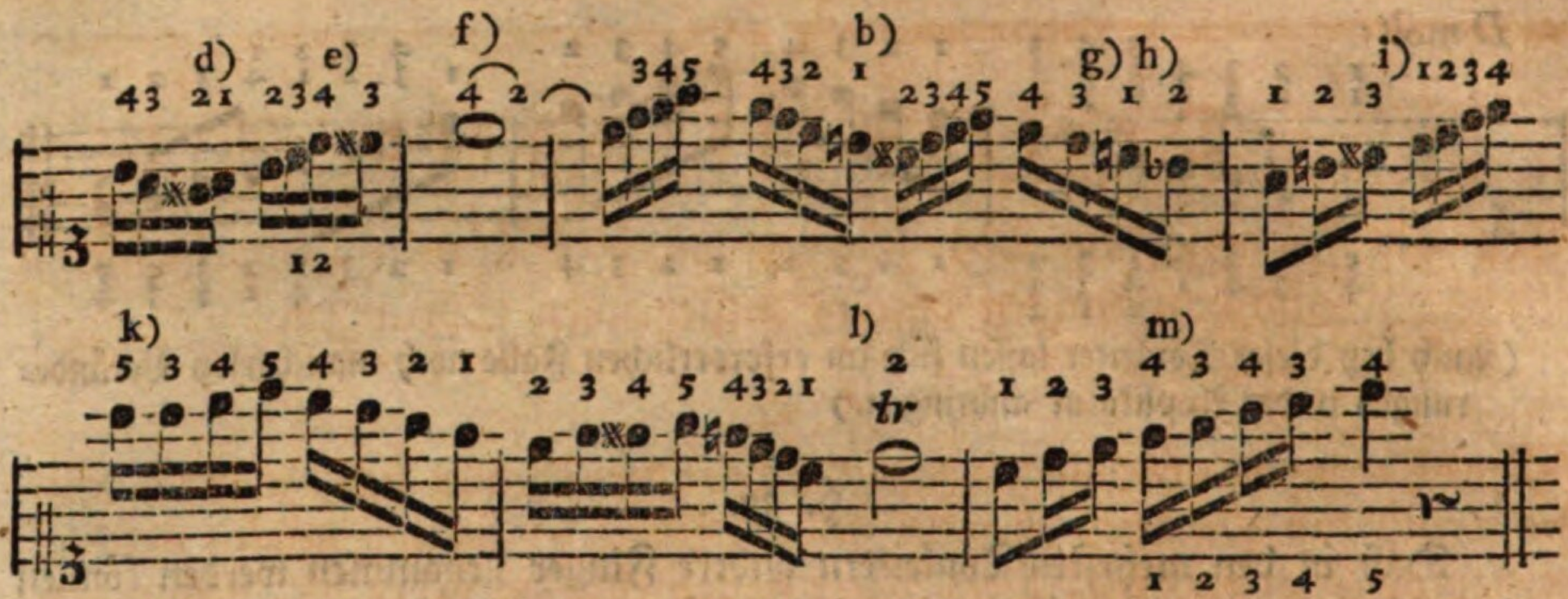
Daß in den mehrſten Tonleitern andere Finger genommen werden können und müſſen, wenn ein Läufer nicht mit dem Haupttone ſelbſt, ſondern höher oder tiefer anfängt, iſt §. 18. ſchon erinnert worden. *) Die Umſtände entſcheiden alsdann, welche Fingerſetzung die bequemere und folglich die beſſere iſt. Einigemal habe ich in dieſer Rückſicht mit einem etwas ungewöhnlichen Finger angefangen, um zu zeigen, wie man ſich in beſondern Fällen etwa helfen könne. Uebrigens iſt das öftere Spielen der Tonleitern, wie ich nochmals wiederhole, dem Anfänger ſehr zu empfehlen. Denn eben hierdurch wird unvermerkt der Grund zu einer guten Fingerſetzung gelegt.

§. 33.

Zur anderweitigen Uebung in mancherley einſtimmigen, blos ſtufenweiſe fortſchreitenden, Figuren kann das folgende Beyſpiel dienen. Ich habe mich bemüht dadurch, in möglichſter Kürze, zur Anwendung der mehrſten Regeln Gelegenheit zu geben; man wird daher dieſes Allegro nur nach ſeinem Endzwecke beurtheilen. Iſt der Lernende im Stande, dieſe Takte in C dur zu ſpielen, ſo verſetze man ſie in andere Töne, und laſſe den Schüler die Fingerſetzung, welche in jedem Tone nach Umſtänden verändert werden muß, ſelbſt aufſuchen, und allenfalls durch beygefügte Ziffern beſtimmen.



*) Bey einer ſehr feinen Ausführung nimmt man in Anſehung der Applikatur ſogar auf die ſo genannten guten und ſchlechten Noten Rückſicht, d. h. man ſetzt lieber bey den guten Takttheilen ꝛc. unter, als bey den ſchlechten. Aber freylich iſt dies in mehreren Fällen nicht möglich.



Man ſieht, ohne mein Erinnern, daß bey verſchiedenen Stellen mehr als Eine richtige Fingerſetzung möglich iſt. Hier wählte ich die über den Noten bemerkte Applikatur, um dabey manche Regeln anwenden zu können. Bey dem Buchſtaben a) hat man Gelegenheit den Lernenden auf die zweyte und ſechſte Regel §. 7 und 11. aufmerkſam zu machen. Eben ſo kann und muß bey b) die vierte Regel §. 9. befolget werden. Die Fälle c) findet man unter der ſiebenten Regel §. 12. enthalten. Bey d) bringt man die fünfte Reg. §. 10. wieder in das Gedächtniß. Von der Fingerſetzung bey e) iſt in der vierten Reg. §. 9. etwas erinnert worden. Bey f) kann die zehnte Reg. §. 15. angewandt werden. Das Weglaſſen eines Fingers bey g) iſt unter der ſechſten Reg. §. 11. mit begriffen, und wird hier deswegen nothwendig, weil bey h) der Daumen, nach der erſten Regel §. 6, nicht auf die Obertaſte geſetzt werden darf. Zur Anwendung der dritten und fünften Reg. §. 8. u. 10. findet ſich bey i) Gelegenheit; ſo wie bey k) die in der neunten Regel §. 14. erwähnte Fingerſetzung gebraucht werden kann. Auch für die nöthige Uebung des Trillers mit dem zweyten und dritten Finger iſt bey l) geſorgt. Ueber die bey m) bemerkte Applikatur findet man §. 9. und vorzüglich in der Note zu §. 19 eine Anmerkung. Für beſſer halte ich in dieſem Falle die unter den Noten beſtimmte Fingerſetzung.

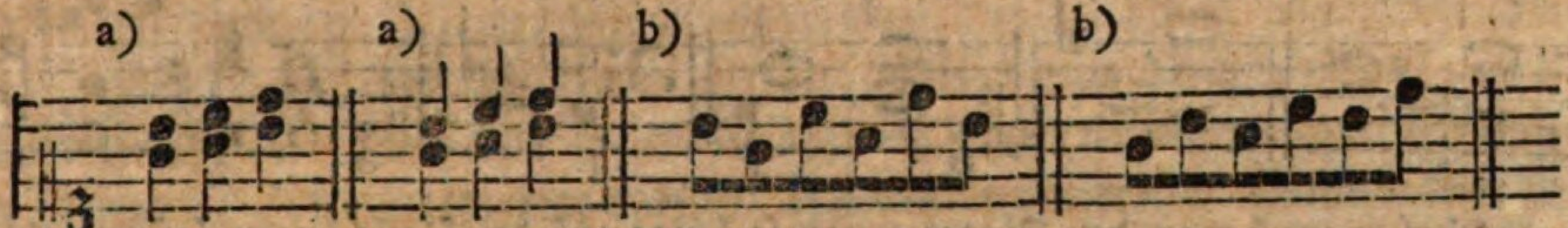
Ein Lehrer, welcher ſichs ernſtlich angelegen ſeyn läßt, ſeine Schüler gründlich zu unterrichteu, wird mündlich noch manche Bemerkung über dieſe oder jene dabey mögliche Fingerſetzung hinzu fügen.

Dritter Abſchnitt.

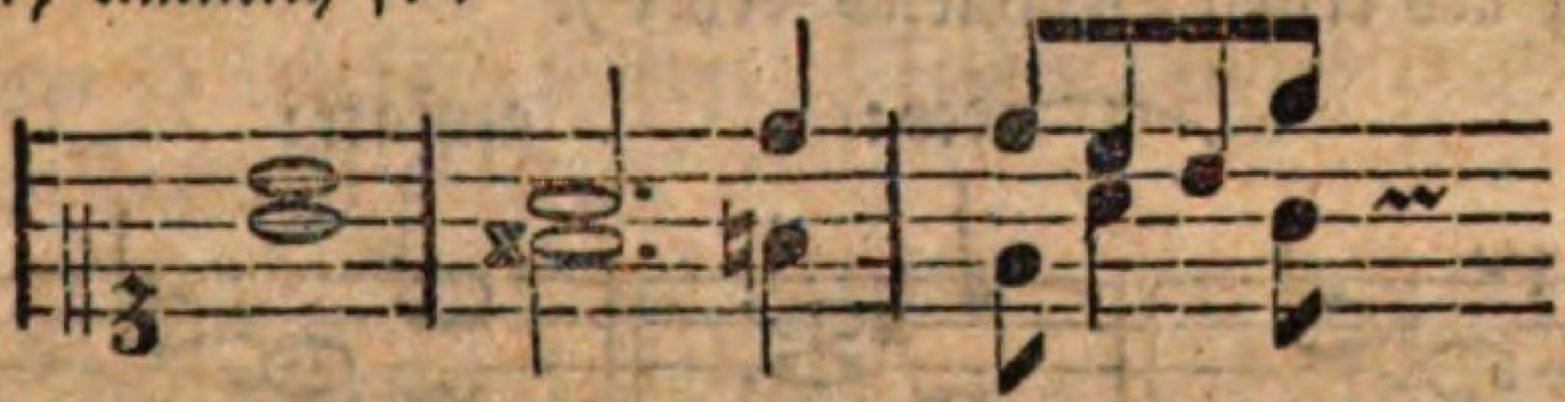
Von der Fingerſetzung bey zweyſtimmigen Sätzen (Doppelgriffen) und von einigen daraus entſtehenden Sprüngen.

§. 34.

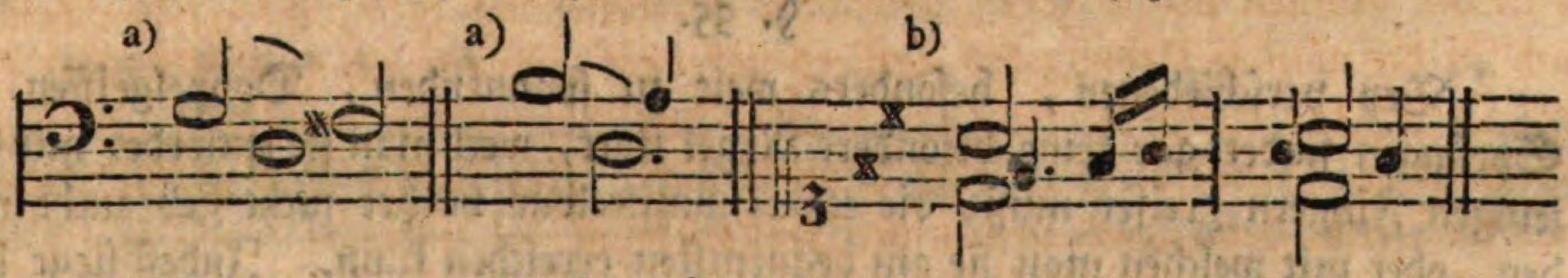
Ehe ich etwas von der Fingerſetzung bey den Doppelgriffen ſage, muß ich erinnern, daß alle über einander ſtehende Noten a) zugleich geſpielt werden, da man hingegen die Töne, deren Noten neben einander ſtehen b), nach einander (nicht zu gleicher Zeit) angiebt.



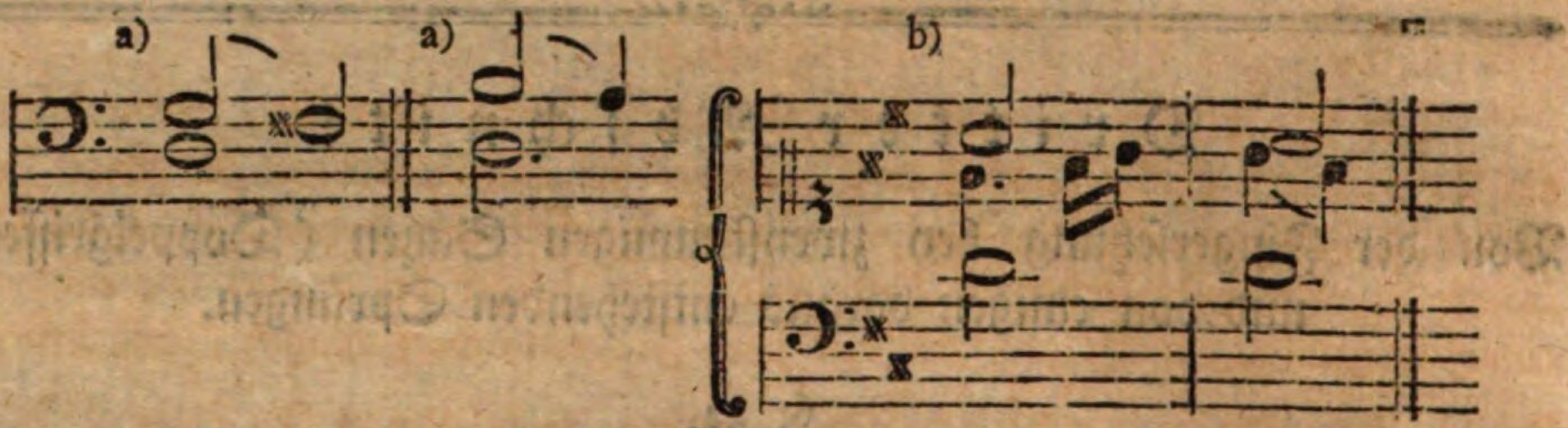
Eigentlich ſollten die Noten aller zugleich anzugebenden Töne gerade (ſenkrecht) über einander ſtehen, nämlich ſo:



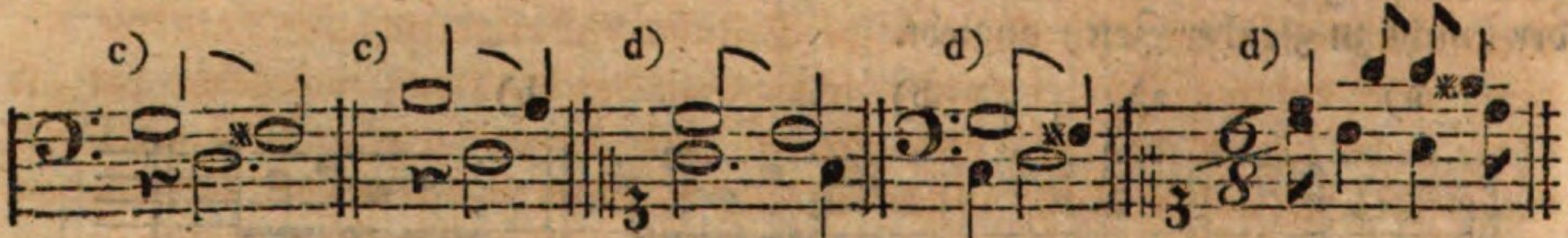
allein oft verſtoßen Notenſchreiber blos aus Nachläſſigkeit gegen dieſe Regel a); auch iſt es dann und wann (ſelbſt bey dem ſorgfältigſten Drucke) nicht wohl möglich, die Noten, ſo wie es ſeyn ſollte, ganz gerade über einander zu ſetzen b):



Der Spieler muß daher in ſolchen Fällen die obige Regel nicht zu ſtrenge befolgen, ſondern die Töne, wo es die Eintheilung erfordert, von ſelbſt zu gleicher Zeit angeben. Daß aber in den Beyſpielen a) beyde Noten zugleich geſpielt werden müſſen, erhellet daraus, weil in der tiefern Stimme, deren Noten zu weit rechts ſtehen, keine Pauſen enthalten ſind. Wenn alſo das d), im erſten Beyſpiele, die Dauer von vier Vierteln bekommen ſoll, ſo verſteht es ſich, daß dieſes d gleich beym Anfange des Taktes, folglich mit dem g zugleich angeſchlagen werden muß. Hier iſt die erforderliche Ausführung der obigen drey Beyſpiele genauer bezeichnet.



Soll hingegen Eine Stimme früher eintreten oder eher fortſchreiten, als die Andere, ſo wird es im erſten Falle durch Pauſen c), im zweyten durch Noten von ungleichem Werthe d) beſtimmt.



Hierbey muß man den Finger genau ſo lange auf der Taſte liegen laſſen, als es die Dauer der Noten in jeder Stimme erfordert. Fehlerhaft wäre daher die nachſtehende Ausführung des erſten Beyſpieles bey c).

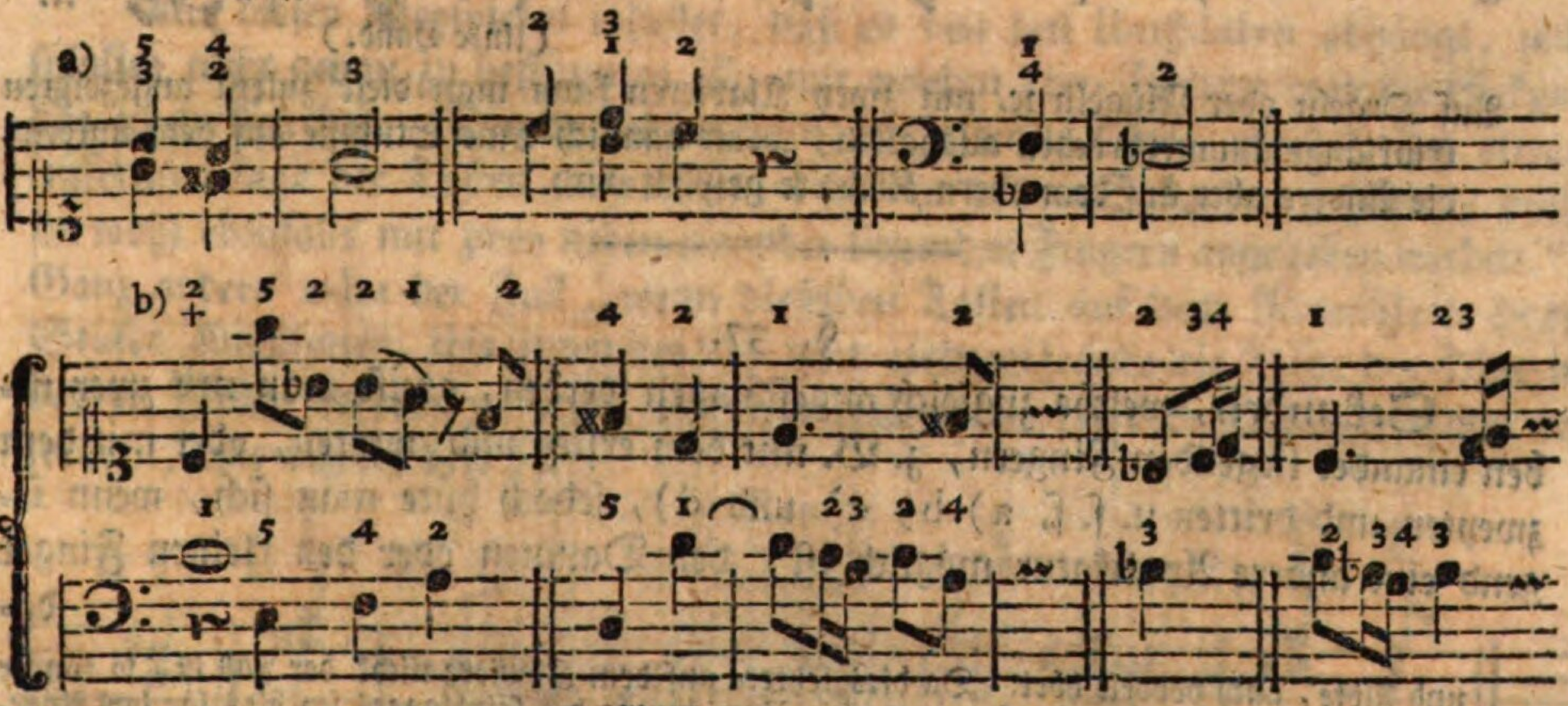
§. 35.

Bey verſchiedenen, beſonders weit zu ſpannenden, Doppelgriffen und Sprüngen findet gar keine beſondere Regel ſtatt, weil man ſie entweder mit denjenigen Fingern greifen muß, die etwa unmittelbar vorher nicht gebraucht wurden, oder mit welchen man ſie am bequemſten erreichen kann. Indeß liegt hierbey doch vorzüglich die §. 13. enthaltene achte allgemeine Regel zum Grunde, welche man ſo lange befolgt, bis andere und wichtigere Gegengründe Abweichungen nöthig machen. Auch vieles von den erſtern ſechs Regeln iſt bey den zweyſtimmigen Sätzen anwendbar, wie ich hernach näher zeigen will.

§. 36.

Der **Einklang** *) wird nur mit einem Finger gegriffen, wenn nämlich ein ſo genannter Einklang in zwey Stimmen vorkommt, die nur für Eine Hand beſtimmt ſind, wie in den Beyſpielen a). Treffen aber beyde Hände im Einklange zuſammen, ſo wird die Taſte mit einem Finger der rechten und auch mit einem der linken Hand, (folglich mit zwey Fingern) angeſchlagen, wie bey b).

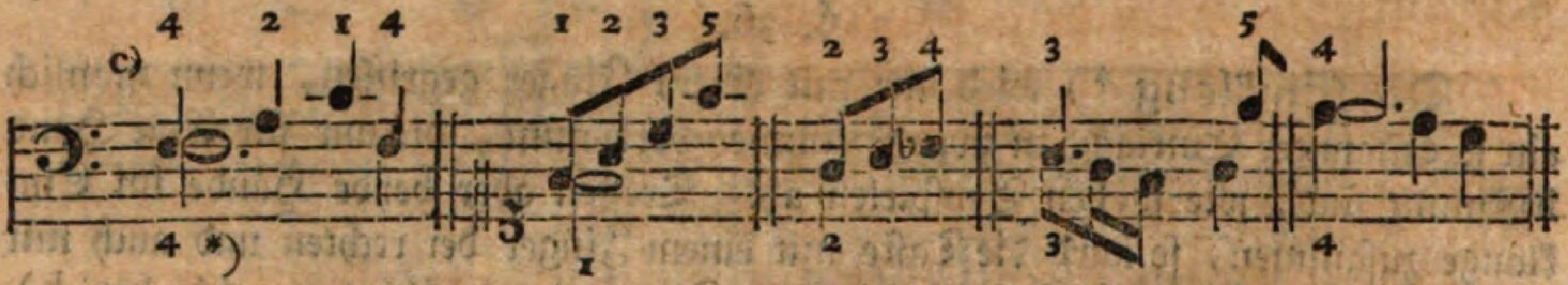
Iſt die Dauer des mit + bezeichneten c̄ vorüber, ſo hebt man den zweyten Finger der rechten Hand von der Taſte auf, da hingegen der linke Daumen den ganzen Takt hindurch liegen bleibt. Hiervon läßt ſich die Anwendung auf die übrigen unter b) bemerkten Fälle von der Art machen. In den für Eine Hand beſtimmten Beyſpielen c), worin Eine Stimme früher fortſchreitet, als die Andere, muß derjenige Finger, mit welchem man den Einklang angegeben hat, ſo lange es die Dauer der auf- oder abwärts geſtrichenen längern Note erfordert, ununterbrochen auf der Taſte liegen bleiben, indem man die übrigen fortſchreitenden (kürzern) Notengattungen ſpielt. Folglich müſſen dieſe Stellen eben ſo vorgetragen werden, als wenn der Komponiſt die etwas umſtändlichere und ſchwerer zu überſehende Schreibart bey d) gewählt hätte. Zu mehrerer Deutlichkeit iſt der Finger, welcher in den Beyſpielen c) liegen bleiben muß, über und unter den Noten mit Ziffern bemerkt worden.



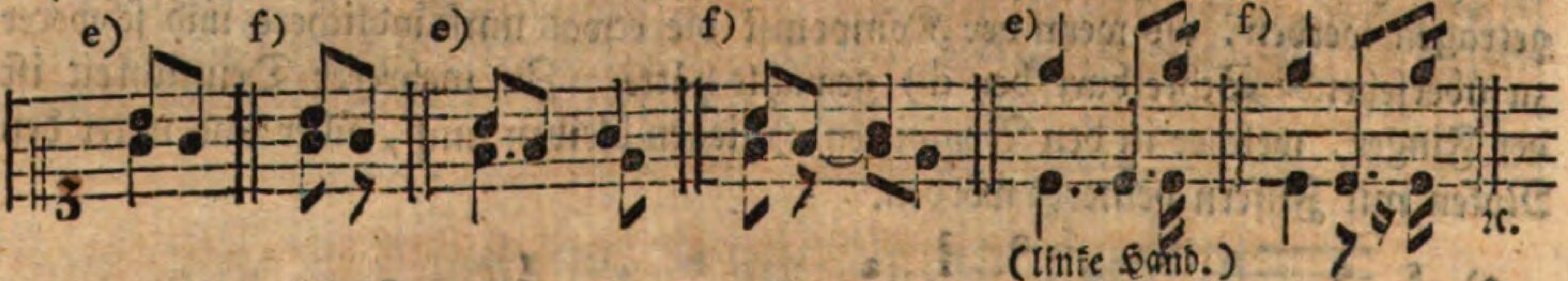
c)

*) Hier iſt zwar nicht der Ort, die Nothwendigkeit des Einklanges zu erweiſen, da dieſe Unterſuchung in ein Lehrbuch vom Generalbaſſe gehört; indeß will ich nur ſo viel davon ſagen, als jeder Klavierſpieler wiſſen muß. Es trift ſich nämlich oft, daß in zwey Stimmen zugleich ein und eben derſelbe Ton vorkommt, welchen man auf zwey Inſtrumenten z. B. auf der Violine

und



Bey Einklängen, welche nicht zugleich, ſondern nach einander angeſchlagen werden, muß man den Finger von der Taſte abheben, ſo bald die andere Stimme eintritt, obgleich die Dauer der Note noch nicht vorüber iſt, weil man ſonſt den im Einklange anzugebenden (zweyten) Ton nicht hören würde. Die Stellen bey e) müſſen daher ſo geſpielt werden, wie die bey f).



Auf Orgeln oder Flügeln 2c. mit zwey Klavieren kann man dieſe zuletzt angezeigten Einklänge ununterbrochen aushalten, wenn nämlich Eine Stimme auf dem untern, die Andere aber auf dem obern Klaviere geſpielt wird.

---

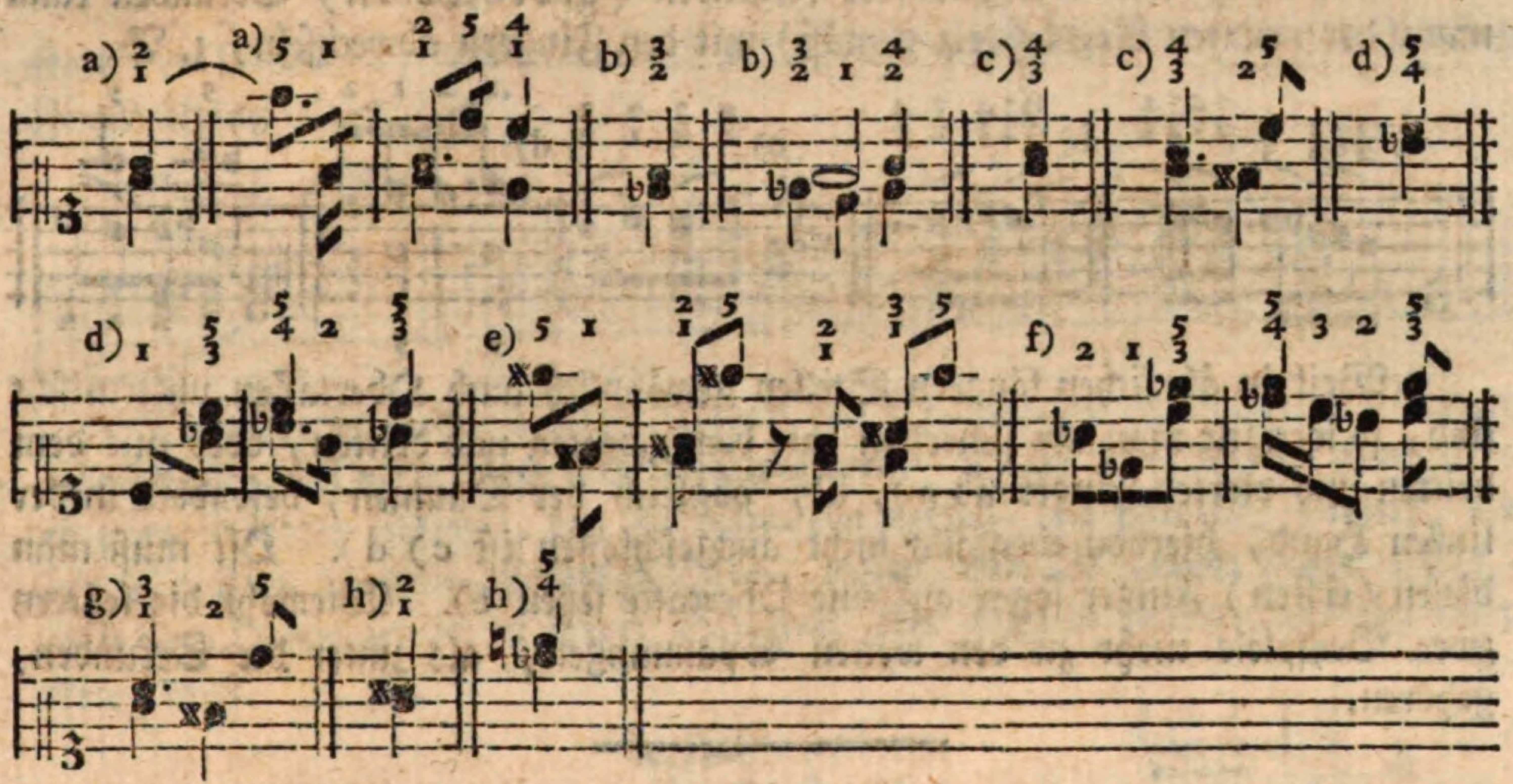
§. 37.

Sekunden, welche zugleich angeſchlagen werden, greift man mit zwey neben einander liegenden Fingern, z. B. mit dem erſten und zweyten, oder mit dem zweyten und dritten u. ſ. f. a) b) c) und d), jedoch hüte man ſich, wenn irgend eine andere Applikatur möglich iſt, den Daumen oder den kleinen Finger da-

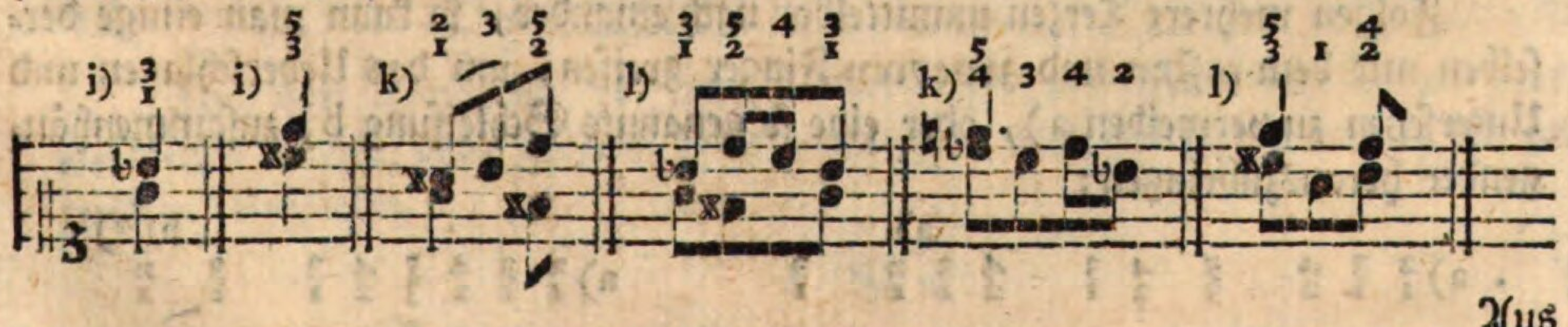
und Flöte, auch doppelt hört. Da dies letztere auf dem Klaviere nicht der Fall iſt, ſo könnte man leicht auf den Gedanken kommen, die Bezeichnung des Einklanges ſey blos für das Auge, und habe auf die Fingerſetzung und den Vortrag 2c. keinen Einfluß. Daß dieſe Meinung aber in verſchiedenen Fällen irrig iſt, beweiſen ſchon einige der bey b) und c) enthaltenen Stellen.

*) Es iſt leicht zu begreifen, daß ſich der Punkt in dieſem Beyſpiele nur auf die längere abwärts geſtrichene Note beziehen kann; denn in der andern (fortſchreitenden) Stimme würde dadurch der Takt überzählig werden, da ſchon vier Viertel (ohne den Punkt) darin enthalten ſind. In dem vierten und fünften Beyſpiele gehören die Punkte zu den aufwärts geſtrichenen Noten.

dabey auf eine Obertaſte zu ſetzen. Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem vermieden werden kann, zeigen die Beyſpiele e) und f). Bey g) macht es die Folge nöthig, eine Sekunde mit zwey Fingern zu greifen, welche nicht zunächſt neben einander liegen.



Aus dieſen Beyſpielen erhellet, daß es von den Umſtänden abhängt, und folglich nicht genau zu beſtimmen iſt, mit welchen zwey Fingern man die Sekunden zu greifen hat. Die beyden unter h) enthaltenen Töne, welche, der etwas entfernten Lage der Taſten ungeachtet, doch nur zu den Sekunden gehören, müſſen wohl ebenfalls mit zwey neben einander liegenden Fingern angegeben werden. *) Ganz anders wäre der Fall, wenn dieſelben Taſten auf dem Notenblatte drey Stufen einnähmen, wie unten bey i); denn alsdann würde die Folge der Töne in beyden Fällen verſchieden ſeyn, und alſo auch eine verſchiedene Fingerſetzung erfordern, wie bey k) und l).

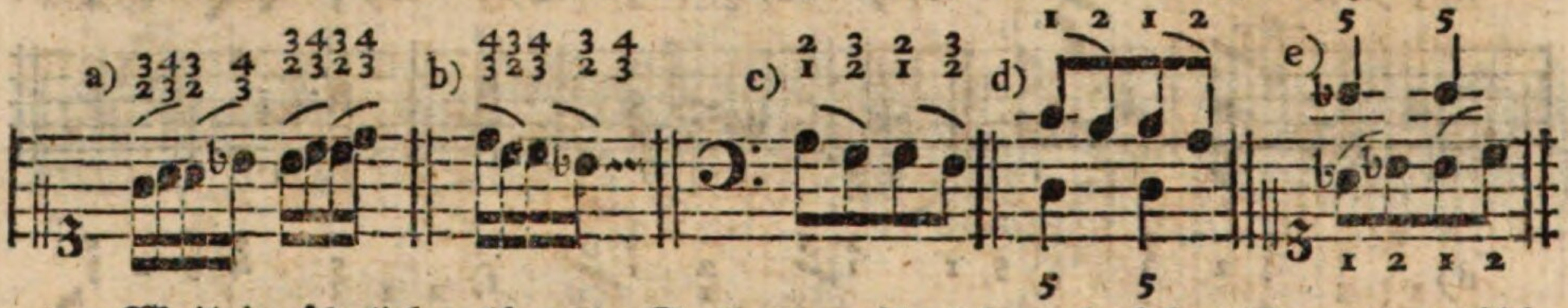


Aus

*) Nur etwa den dritten und vierten Finger ausgenommen, welche man mit ſolchen Spannungen, wo möglich, verſchonen muß.

Aus den vier letztern Beyſpielen wird es einleuchtend, daß die obige Anmerkung ihren Grund hat, und nicht blos in der Einbildung beſteht, obgleich auch hierbey Ausnahmen möglich ſind.

Bey mehreren nach einander folgenden (gebrochenen) Sekunden kann man (der neunten Regel §. 14. gemäß) mit den Fingern abwechſeln, z. B.

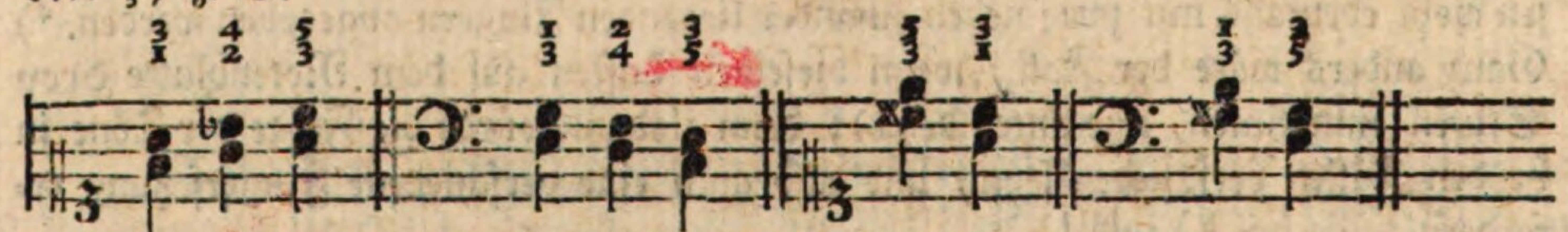


Weil in ähnlichen längern Stellen gewöhnlich auch Obertaſten untermiſcht ſind, ſo wechſelt man am ſicherſten mit dem zweyten und dritten, oder mit dem dritten und vierten Finger ab a), b), obgleich der Daumen, beſonders in der linken Hand, hiervon ebenfalls nicht ausgeſchloſſen iſt c) d). Oft muß man dieſen (erſten) Finger ſogar auf eine Obertaſte ſetzen e). Wiewohl die letztern zwey Beyſpiele mehr zu den weiten Spannungen, als unter die Sekunden, gehören.

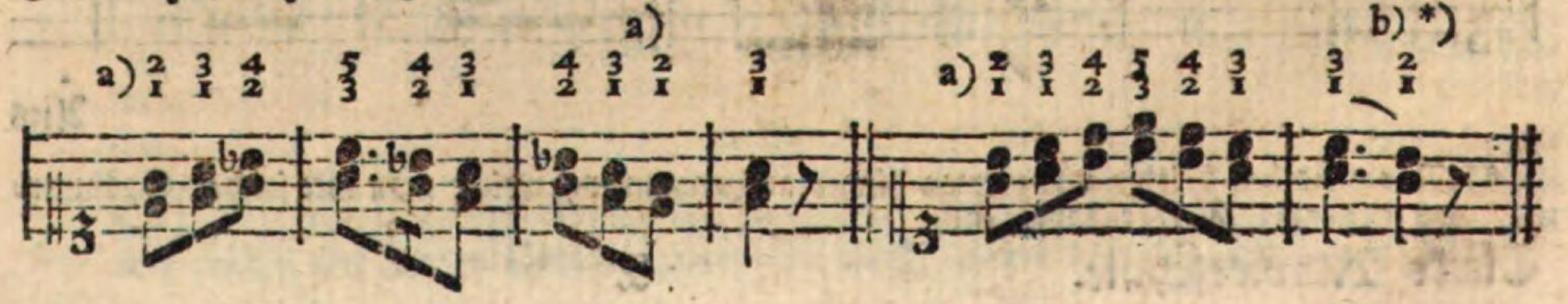
---

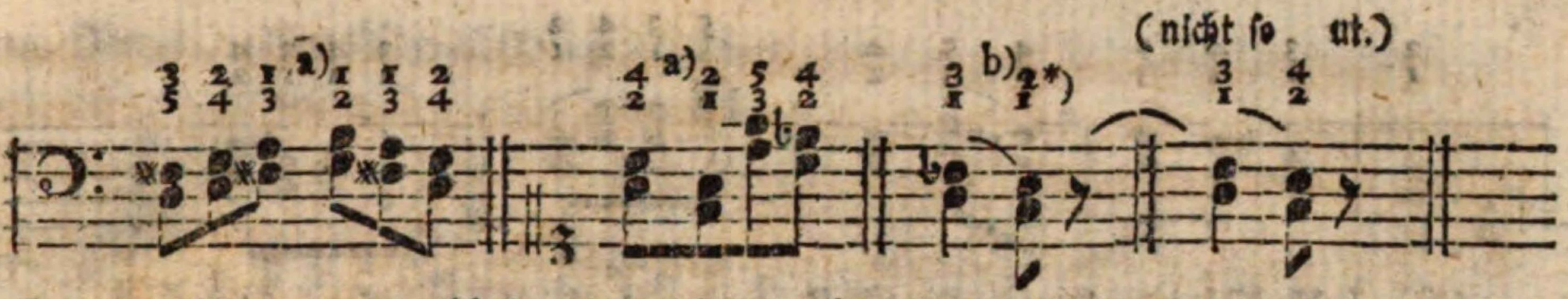
§. 38.

Terzen, die zugleich angeſchlagen werden, greift man, der Regel nach, mit zwey Fingern, zwiſchen welchen noch ein anderer liegt, folglich mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$, z. B.

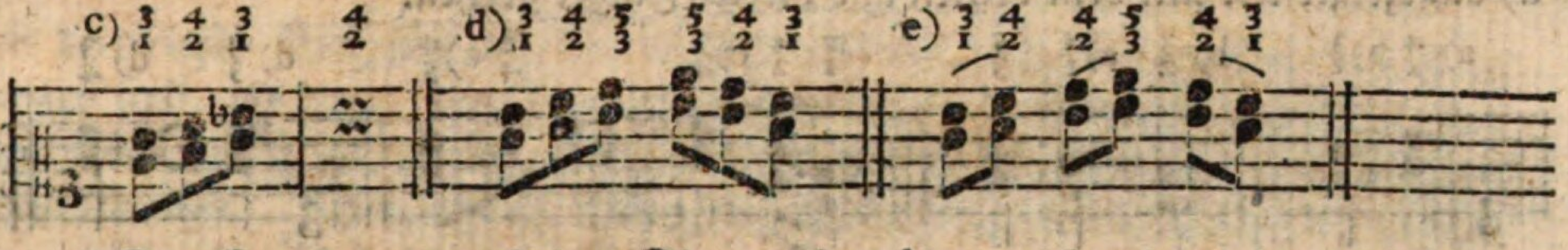


Folgen mehrere Terzen unmittelbar nach einander, ſo kann man einige derſelben mit dem erſten und zweyten Finger greifen, um das Ueberſchlagen und Unterſetzen zu vermeiden a), oder eine ſo genannte Schleifung b) zuſammenhängender herauszubringen:

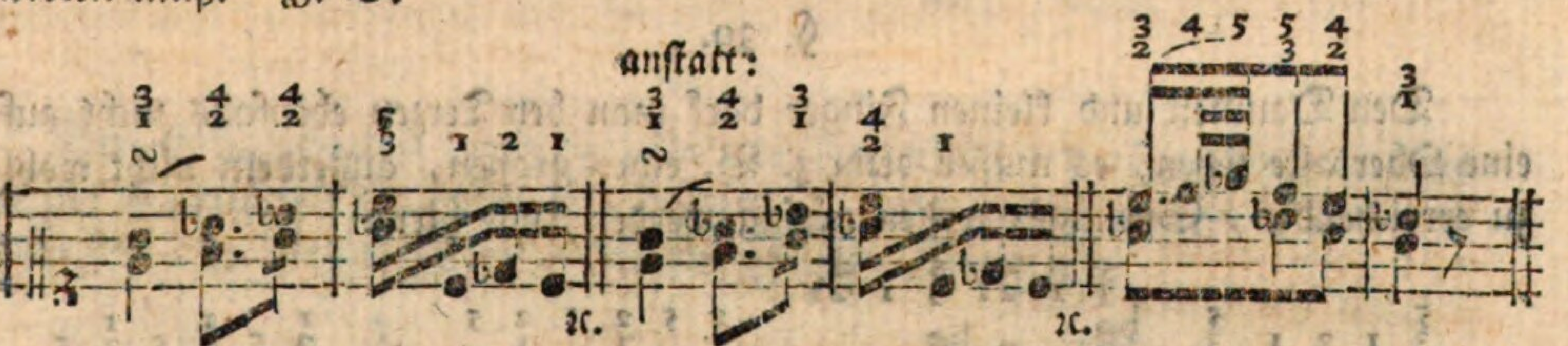


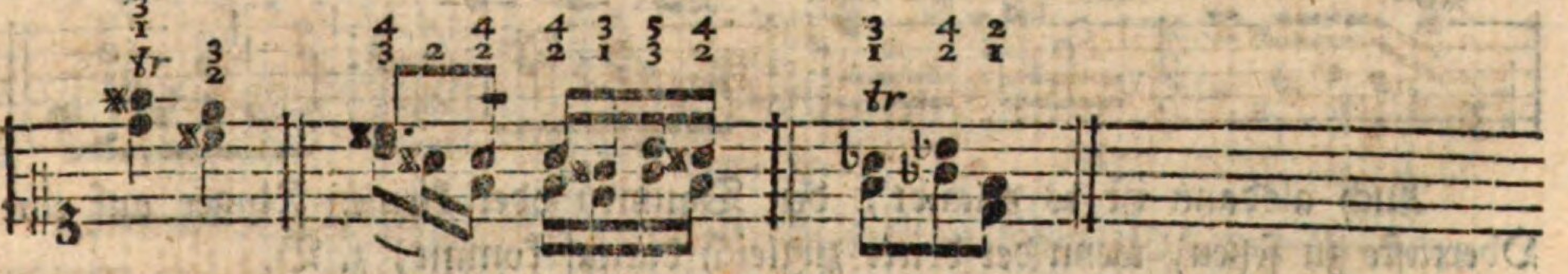


ſtatt der folgenden, übrigens auch erlaubten, und gelegentlich anzuwendenden Fingerſetzung c).



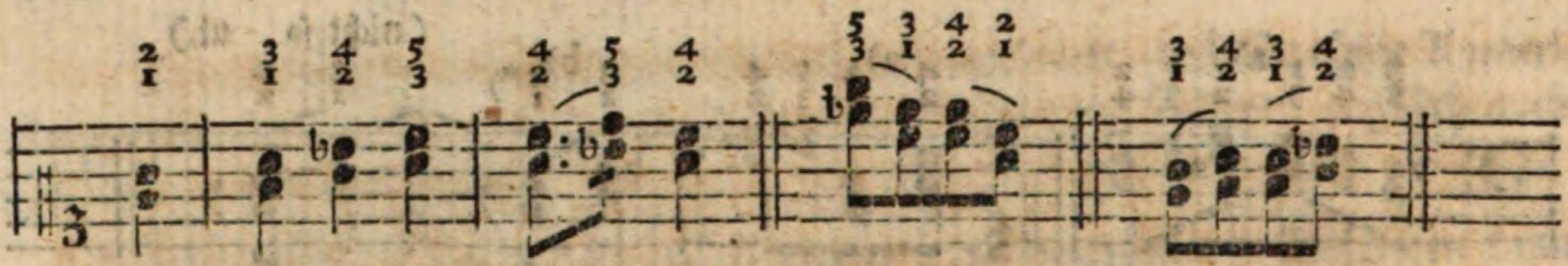
Das Fortſetzen des kleinen Fingers bey d), welches in einigen Lehrbüchern erlaubt wird, iſt ohne Noth nicht nachzuahmen. Beſſer wäre dafür, wenigſtens in zweygliedrigen Figuren, das Fortſetzen des vierten (und zweyten) Fingers, wie bey e); denn es giebt allerdings Fälle, worin man die zweyte Regel (§. 7.) auch bey Doppelgriffen in Einer Stimme, oder wohl in beyden zugleich, übertreten muß. Z. B.



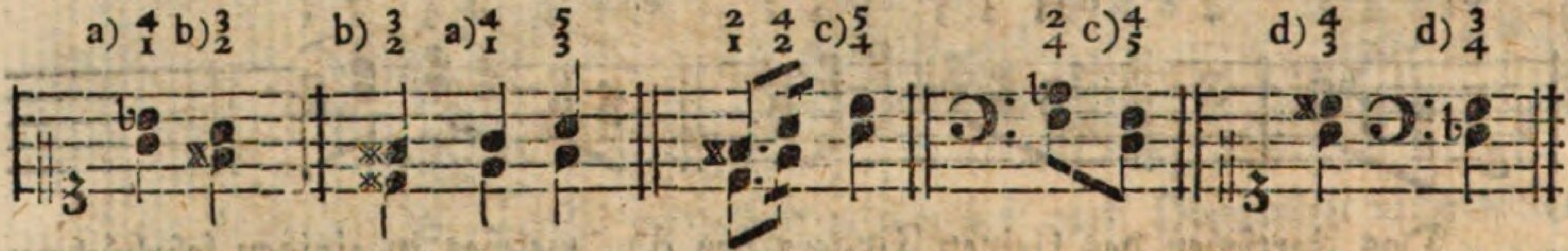


Auch das Abwechſeln der Finger findet dann und wann bey Terzen ſtatt, wenn man dadurch einer größern Unbequemlichkeit entgehen kann, wie in den folgenden Beyſpielen.

*) Beſonders iſt dieſe Fingerſetzung mit Vortheil zu gebrauchen, wenn man außerdem unmittelbar vor einem Einſchnitte ꝛc. bey geſchleiften Noten oder Vorſchlägen überſchlagen müßte, wie in dem obigen Beyſpiele.



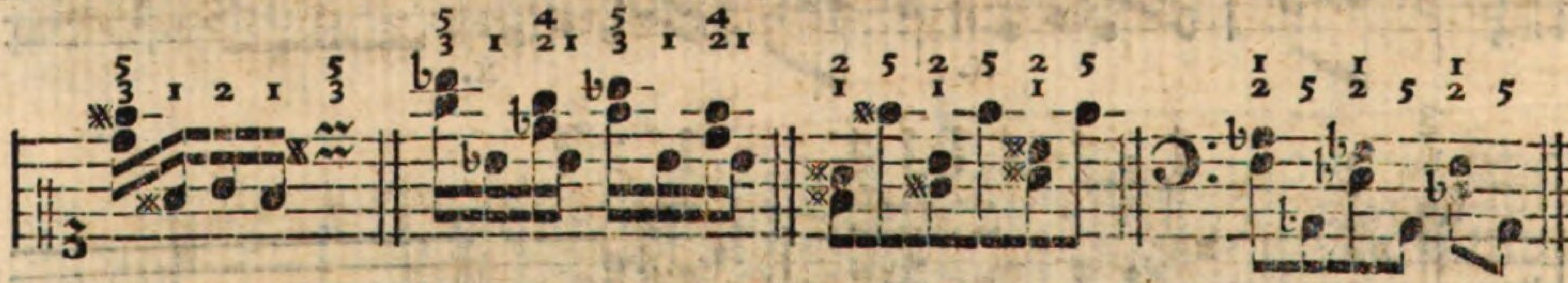
Nach Umſtänden kann man die Terzen auch mit dem erſten und vierten a), zweyten und dritten b), oder vierten und fünften c), nur nicht leicht auf die bey d) angezeigte Art mit dem dritten und vierten Finger greifen.



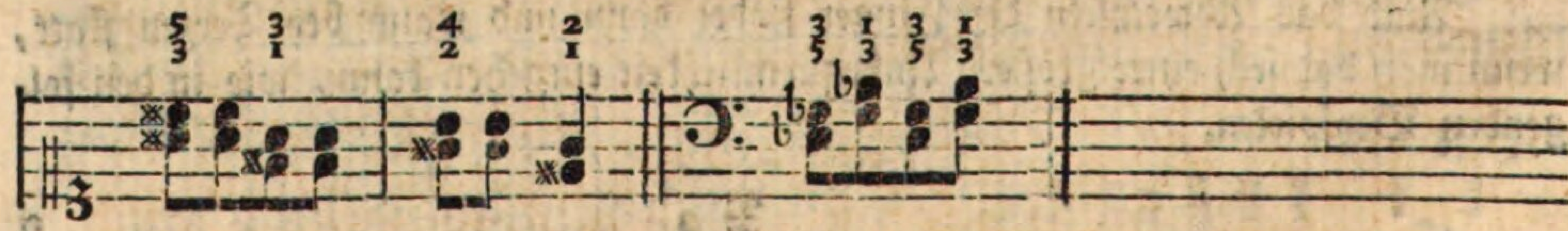
Ob man gleich aus hinlänglichen Gründen die Terzen zuweilen mit dem erſten und vierten Finger anſchlagen kann, ſo werden ſich doch nur äußerſt wenige Fälle ereignen, worin es nöthig iſt, eine Terz mit $\frac{5}{2}$ oder gar mit $\frac{5}{1}$ zu greifen. Daher wäre dieſe Applikatur ohne Noth nicht nachzuahmen, wenn ſie auch in einigen Anweiſungen vorgeſchrieben ſeyn ſollte.

§. 39.

Den Daumen und kleinen Finger darf man bey Terzen ebenfalls nicht auf eine Obertaſte ſetzen, es müßte denn z. B. eines großen, außerdem nicht wohl zu erreichenden, Sprunges wegen nöthig werden, wie hier:

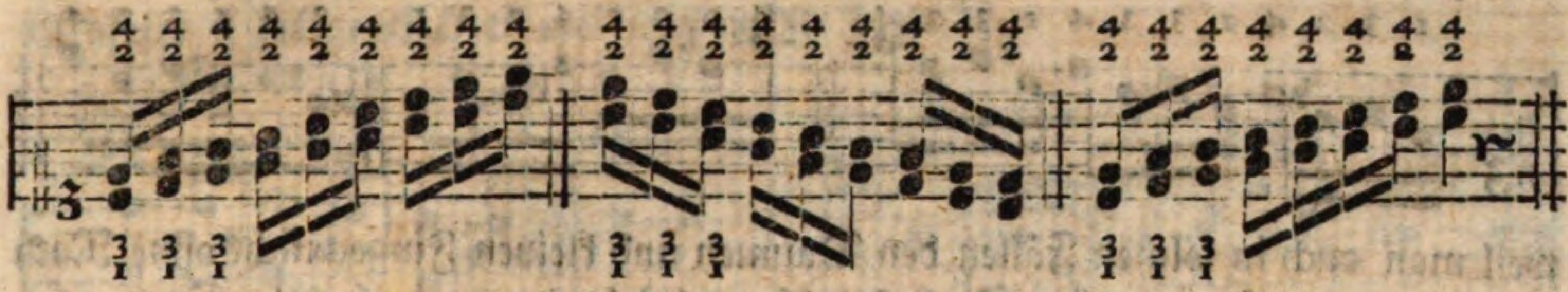


Auch alsdann iſt es erlaubt, den Daumen oder kleinen Finger auf eine Obertaſte zu ſetzen, wenn der dritte zugleich darauf kommt, z. B.

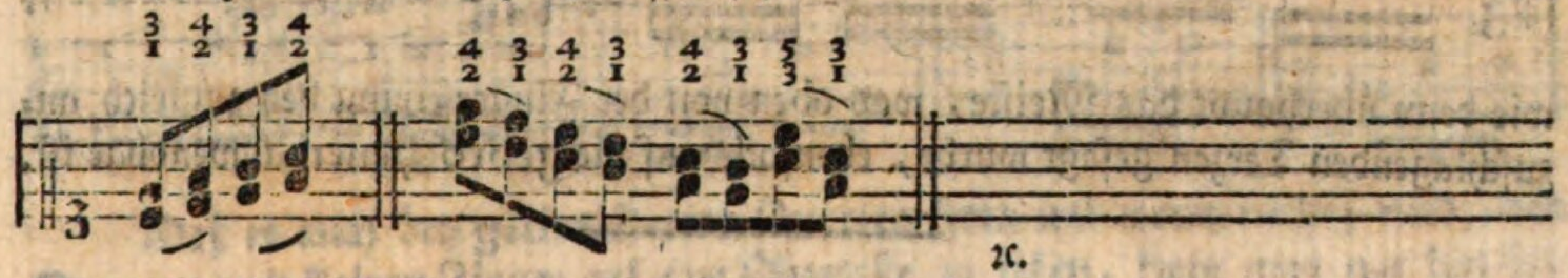


Viele nach einander folgende ſtufenweiſe fortſchreitende Terzen ohne Obertaſten pflegt man, vorzüglich in geſchwinder Bewegung, wider die §. 7. enthaltene

tene Regel, ohne Abwechſelung mit dem zweyten und vierten (auch wohl mit dem erſten und dritten) Finger zu greifen:

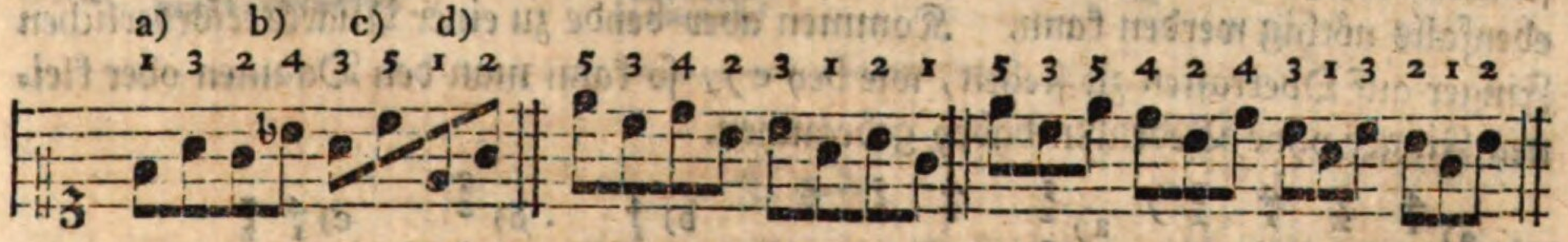


weil dergleichen Paſſagen mit den vorgeſchriebenen Fingern bequemer heraus zu bringen ſind, als durch jede Abwechſelung derſelben. Wenn die angezeigte Applikatur auch nicht zu empfehlen iſt, ſo kann man ſie doch zulaſſen, und gelegentlich gebrauchen. In langſamer Bewegung und bey gezogenen Stellen würde aber die nachſtehende Fingerſetzung beſſer ſeyn.

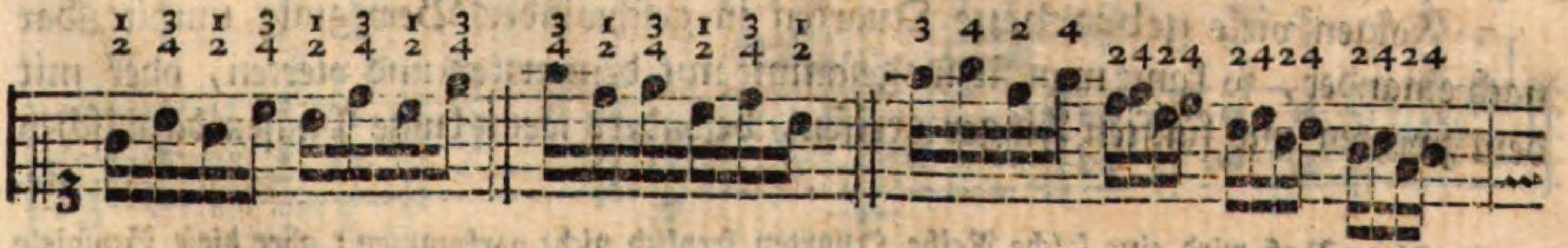


§. 40.

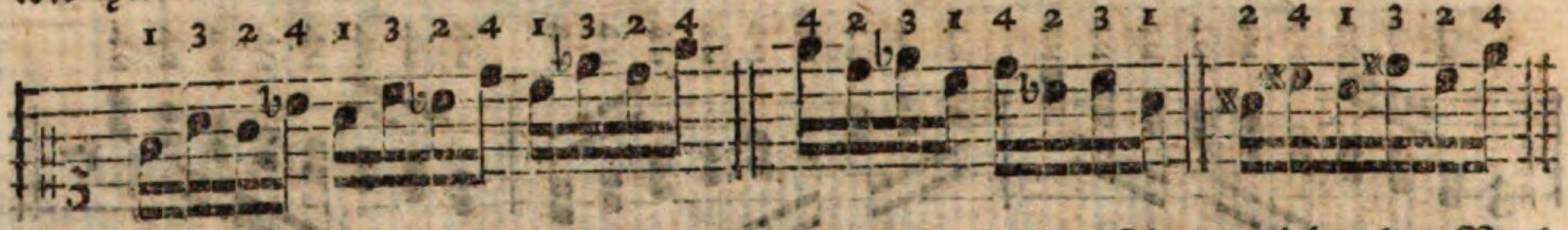
Bey gebrochenen (nach einander anzuſchlagenden) Terzen gebraucht man ebenfalls abwechſelnd den erſten und dritten a), zweyten und vierten b), dritten und fünften c), auch wohl den erſten und zweyten Finger d).



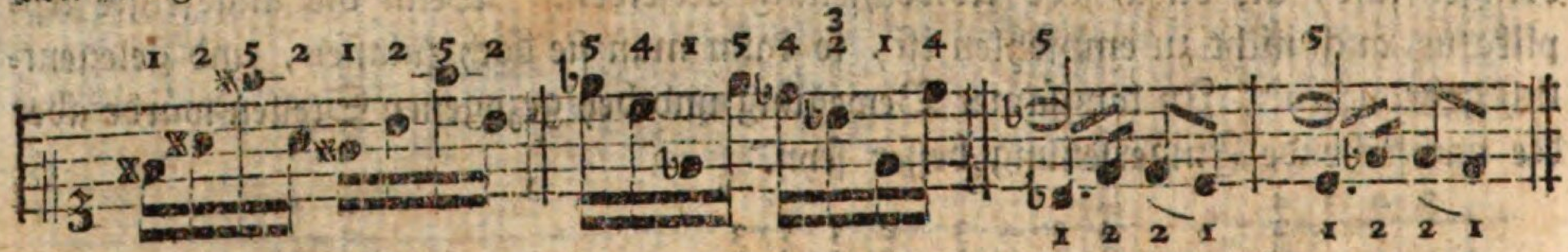
Kommen aber ähnliche Stellen ohne eingemiſchte Obertaſten in geſchwinder Bewegung vor, ſo greift man dieſe Terzen gemeiniglich alle mit dem erſten und dritten, oder noch gewöhnlicher mit dem zweyten und vierten Finger, z. B.



Dieſe Freyheit fällt weg, ſo bald hin und wieder Obertaſten vorkommen; wie hier:



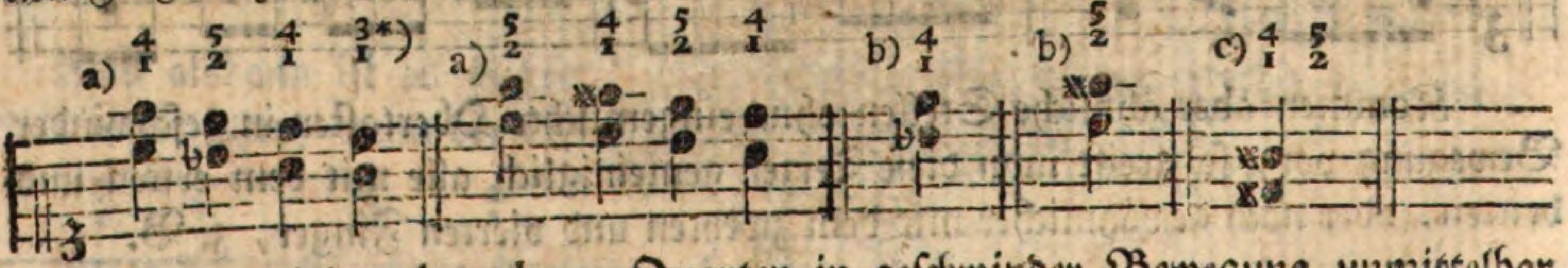
weil man auch in ſolchen Fällen den Daumen und kleinen Finger nicht ohne Noth auf Obertaſten ſetzen darf. Doch ſind die nachſtehenden und ähnliche Stellen davon ausgenommen:



wie denn überhaupt das Meiſte, was oben von der Fingerſetzung bey zugleich anzuſchlagenden Terzen geſagt wurde, ebenfalls auf die gebrochenen anwendbar iſt.

§. 41.

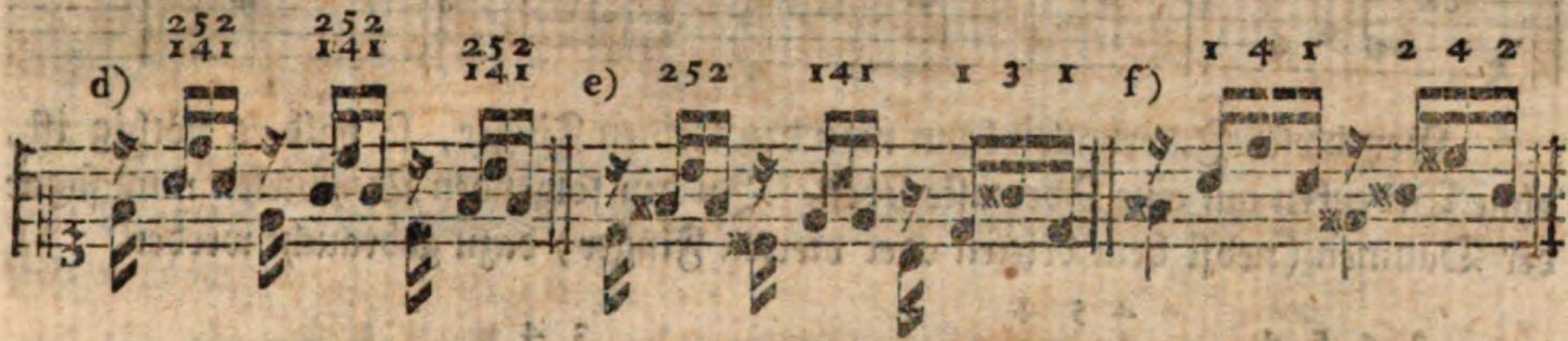
Quarten greift man mit dem erſten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger, allenfalls auch mit $\frac{3}{1}$; doch vermeidet man, wo möglich, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaſte zu ſetzen. Folglich iſt die Applikatur bey a) viel beſſer, als die bey b), obgleich die letztere in einzelnen Fällen ebenfalls nöthig werden kann. Kommen aber beyde zu einer Quarte erforderlichen Finger auf Obertaſten zu ſtehen, wie bey c), ſo kann man den Daumen oder kleinen Finger ohne Bedenken dabey gebrauchen.



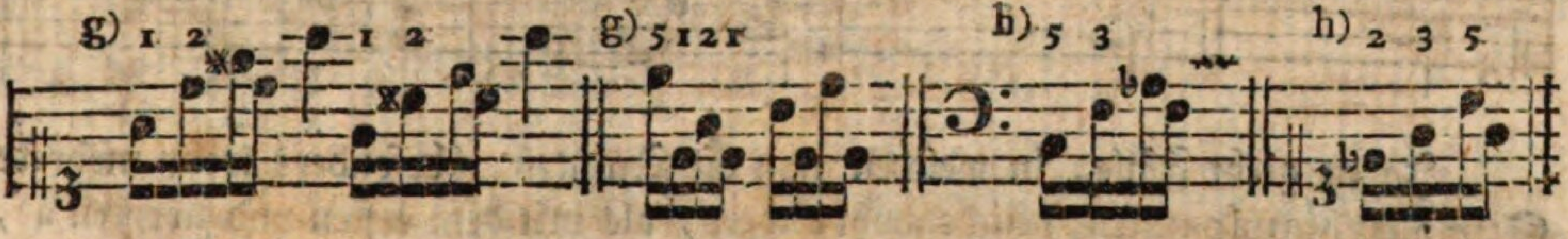
Folgen viele gebrochene Quarten in geſchwinder Bewegung unmittelbar nach einander, ſo kann man ſie insgeſammt mit dem erſten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger greifen, beſonders wenn kurze Pauſen dazwiſchen ſte-

*) Ohne Baß wird eine ſolche Reihe Quarten freylich nicht vorkommen; aber dieſe Beyſpiele ſtehen auch blos der Fingerſetzung wegen da.

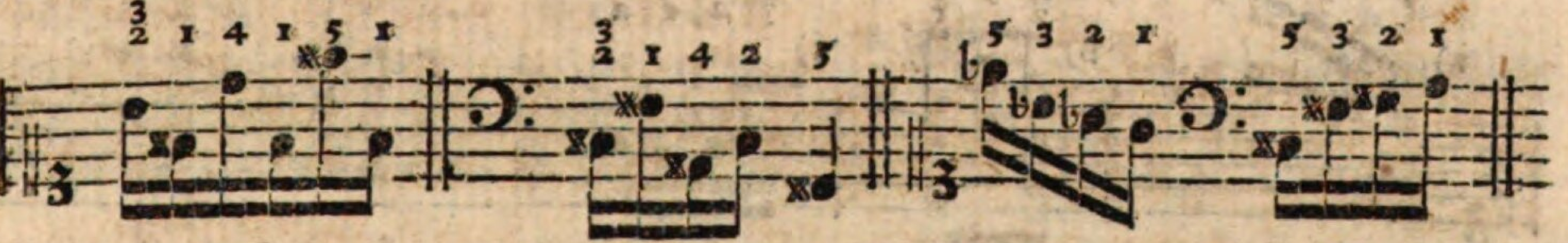
ſtehen, und keine Obertaſten untermiſcht ſind, wie bey d); da man hingegen in dem Beyſpiele e), wegen des fis und gis, mit den Fingern abwechſeln muß, und allenfalls $\frac{4}{2}$ gelegentlich einmal gebrauchen kann f).



Bey weiten Spannungen muß man die Quarten ſogar mit $\frac{2}{1}$ g), oder $\frac{5}{3}$ h) erreichen.

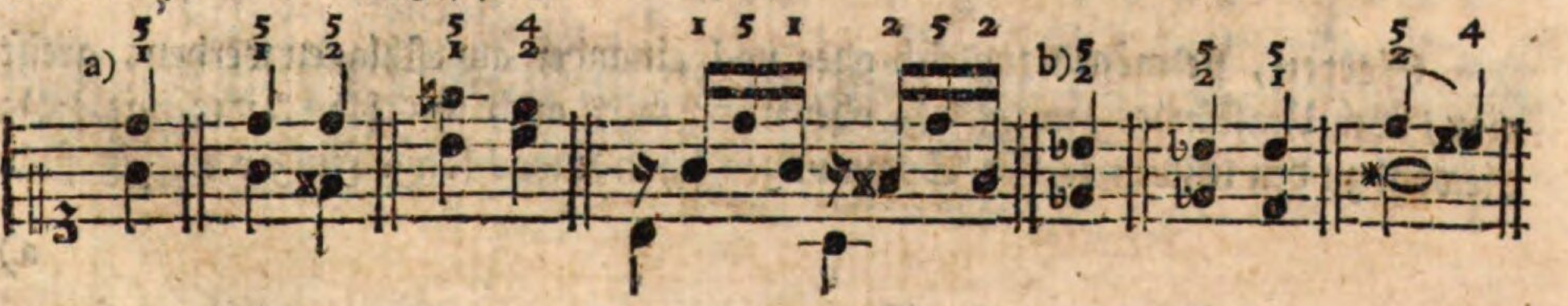


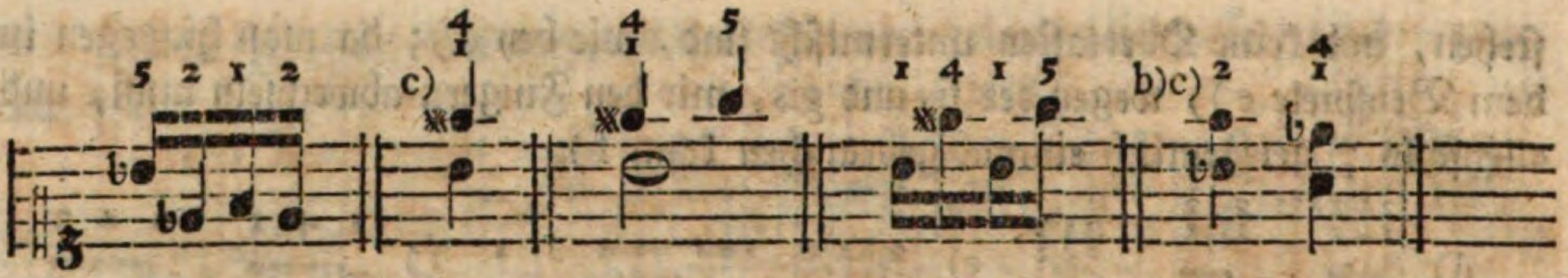
Daß es auch bey gebrochenen Quarten dann und wann nöthig wird, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaſte zu ſetzen, kann man aus den folgenden Beyſpielen ſehen.



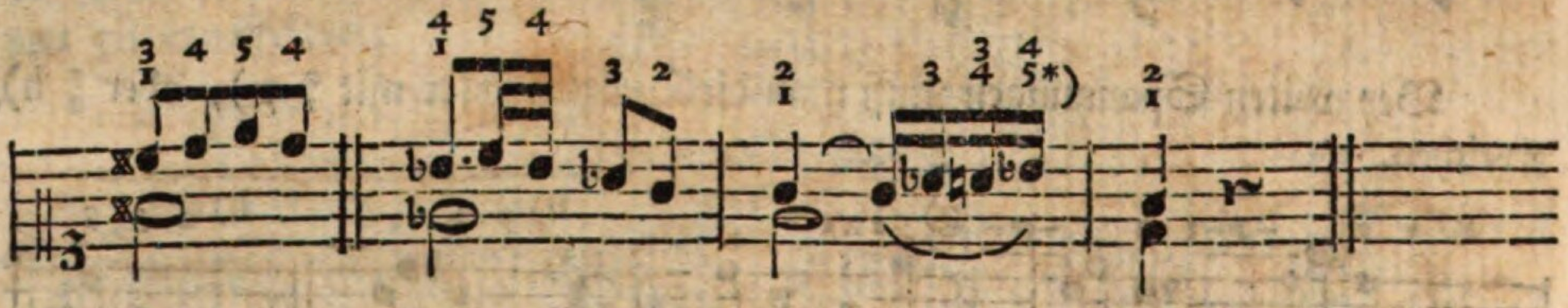
§. 42.

Quinten greift man mit dem erſten und fünften a), auch mit dem zweyten und kleinen b), oder mit dem erſten und vierten Finger c), ſie mögen zugleich, oder nach einander angeſchlagen werden.

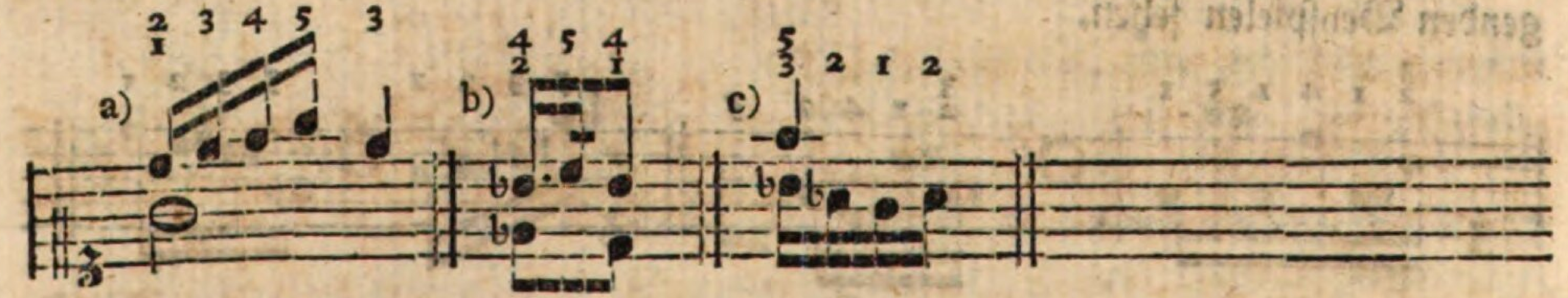




Bey dieſen Intervallen kann man den kleinen Finger, ſo bald es nöthig iſt, ohne Bedenken auf eine Obertaſte ſetzen. In den folgenden Beyſpielen muß ſogar der Daumen (nebſt dem dritten oder vierten Finger) dazu gebraucht werden.



Ja es giebt Fälle, in welchen man die Quinten, (beſonders wenn mehrere Stimmen hinzukommen,) nicht wohl anders, als mit dem erſten und zweyten a), oder mit dem zweyten und vierten b), auch mit dem dritten und fünften Finger c) greifen kann:



Da es in der Kompoſition nicht erlaubt iſt, mehr als Eine reine Quinte unmittelbar nach einander folgen zu laſſen, ſo wäre es auch überflüſſig, Regeln zu geben, welche Finger man bey mehreren ſolchen Quinten gebrauchen müſſe.

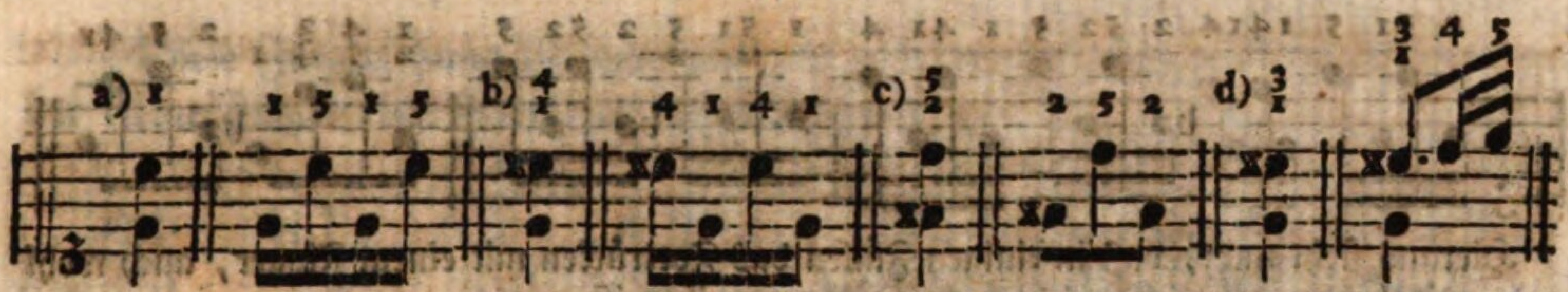
---

§. 43.

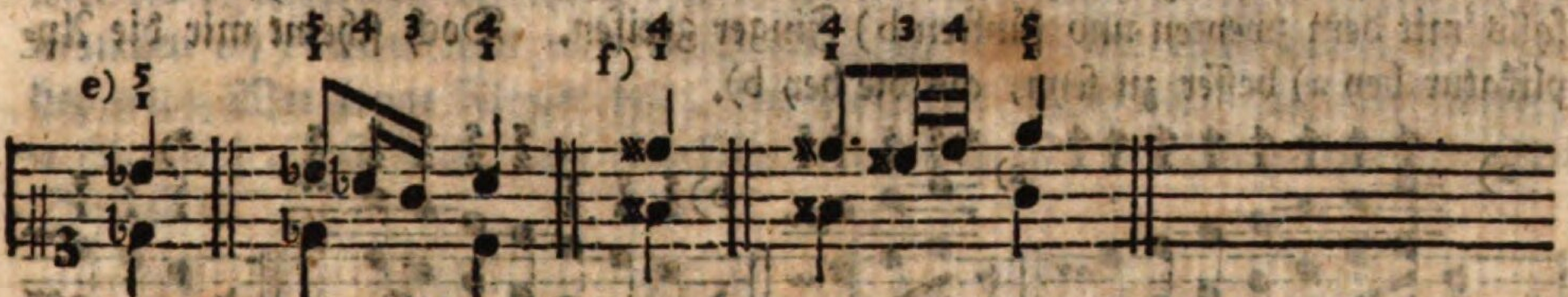
Sexten, ſie mögen zugleich oder nach einander angeſchlagen werden, greift man, nach Umſtänden, mit $\substack{5\\1}$ a), oder mit $\substack{4\\1}$ b), auch mit $\substack{5\\2}$ c), und mit $\substack{3\\1}$ d); wiewohl zu den letztern beyden Spannungen ſchon etwas lange Finger nöthig ſind.

a)

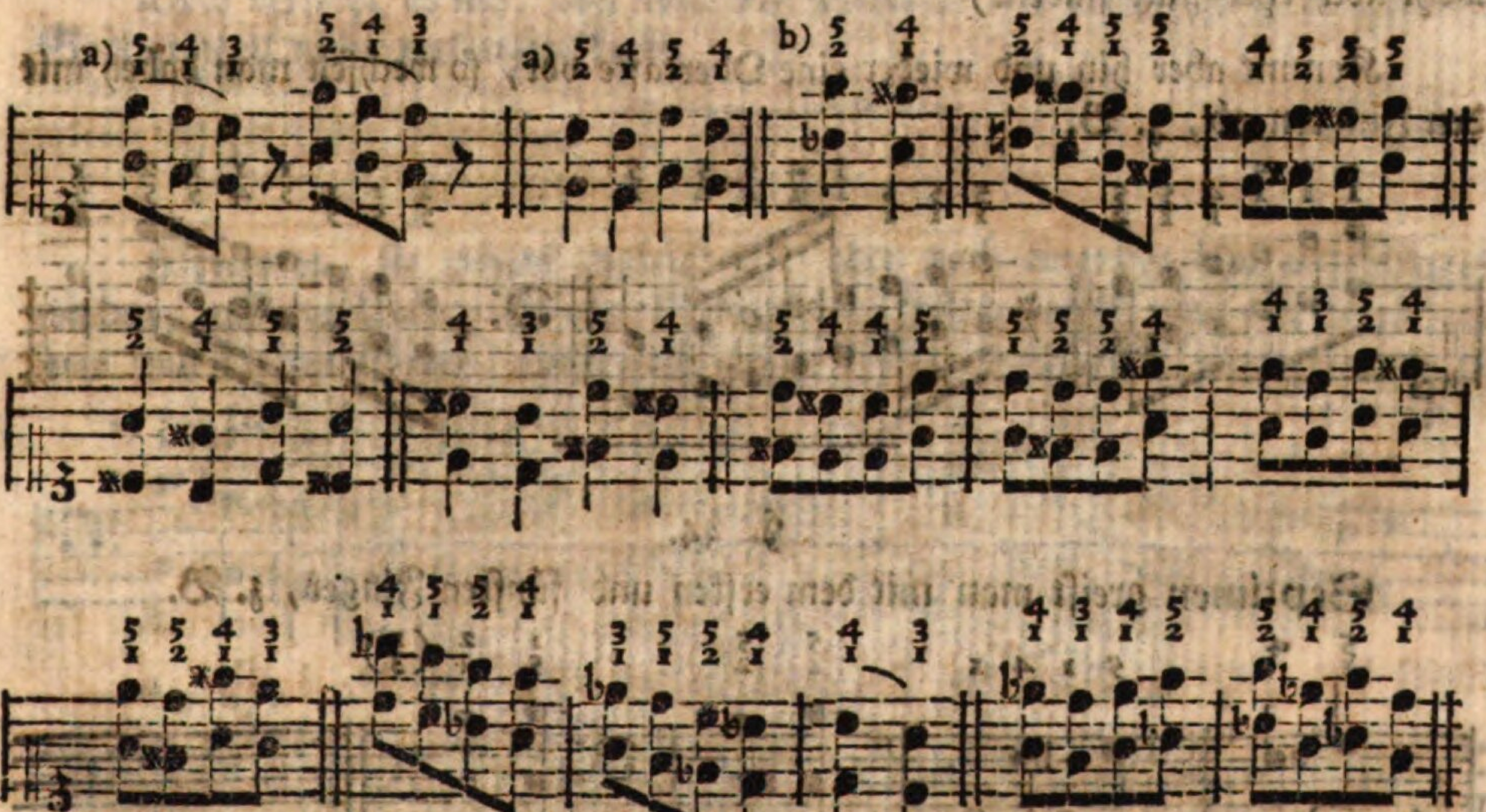
*) Eine Modeverzierung.

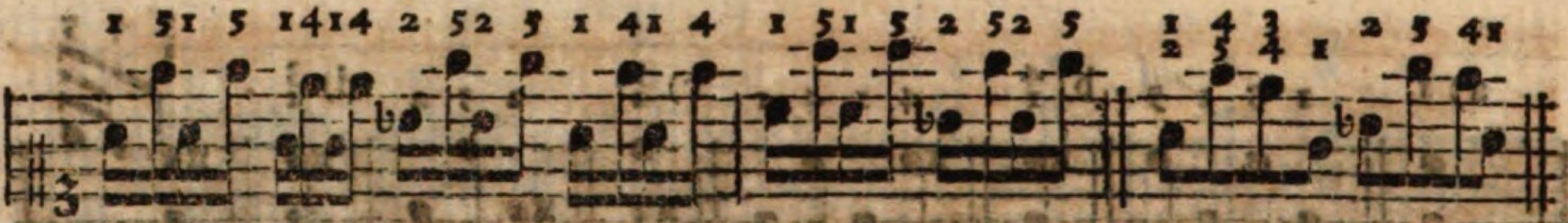


So viel ſichs vermeiden läßt, ſetzt man auch hierbey den Daumen nicht auf eine Obertaſte, der kleine e) oder vierte f) Finger müßte denn ebenfalls darauf zu ſtehen kommen.



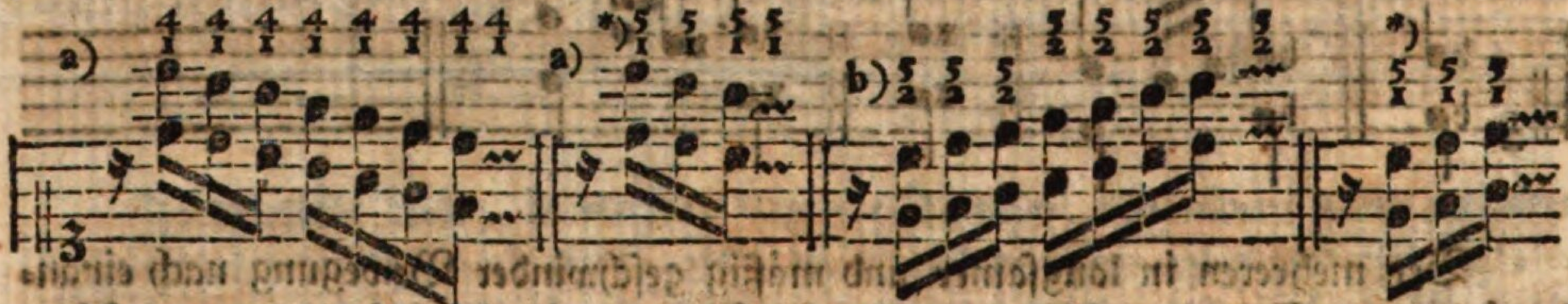
Bey mehreren in langſamer und mäßig geſchwinder Bewegung nach einander folgenden Sexten wechſelt man mit den Fingern ab a), beſonders wenn Obertaſten untermiſcht ſind, wie in den Beyſpielen b).





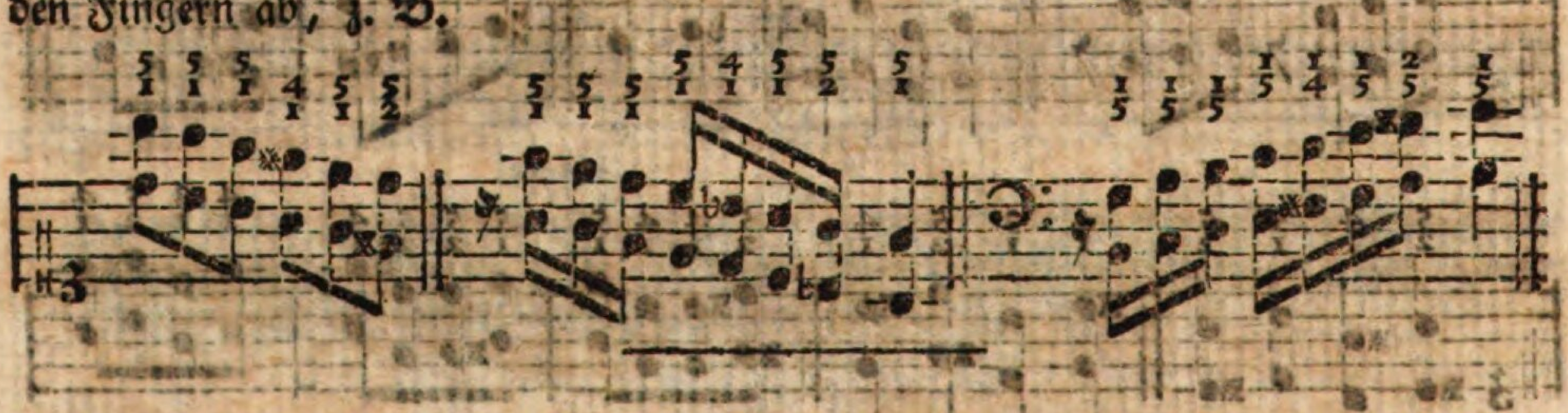
Hieraus ſieht man, daß in einigen Fällen das Fortrücken mit einem Finger, auch wohl mit beyden zugleich, nicht bequem zu vermeiden iſt.

Wenn in geſchwinder Bewegung viele ſtufenweiſe folgende, und nicht zu ſchleifende, Sexten ohne Obertaſten unmittelbar nach einander vorkommen, ſo kann man ſie alle, ohne abzuwechſeln, mit dem erſten und vierten a), oder allenfalls mit dem zweyten und fünften b) Finger greifen. Doch ſcheint mir die Applikatur bey a) beſſer zu ſeyn, als die bey b).



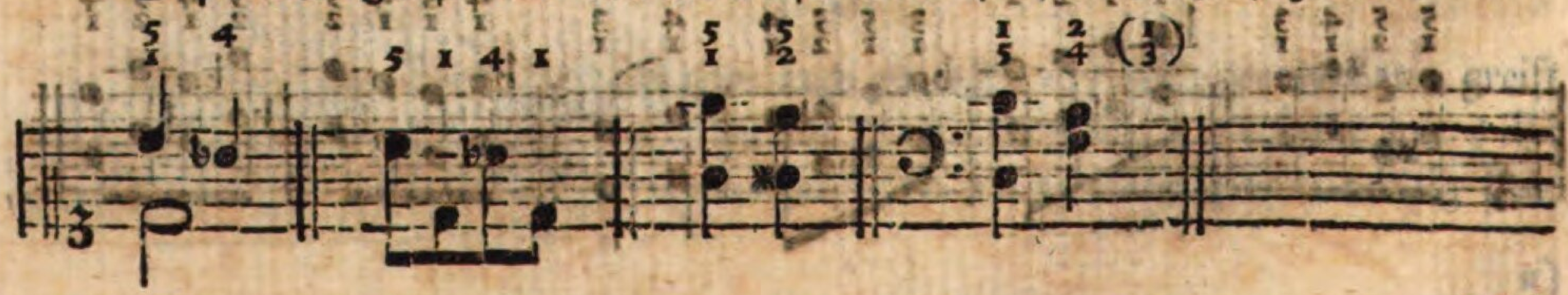
(Da dieſes Fortrücken bey den Terzen erlaubt wird, ſo kann es hierbey wohl noch eher ſtatt finden.)

Kommt aber hin und wieder eine Obertaſte vor, ſo wechſelt man dabey mit den Fingern ab, z. B.



§. 44.

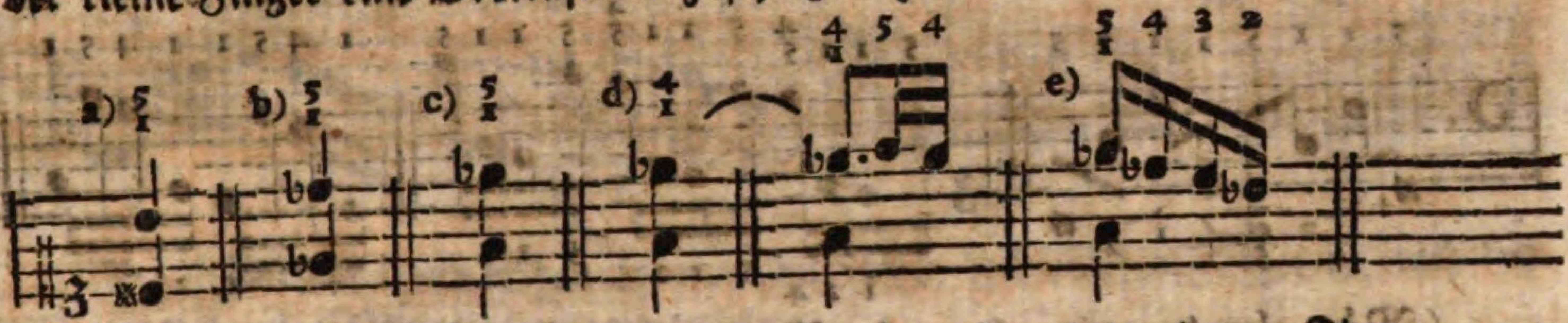
Septimen greift man mit dem erſten und fünften Finger, z. B.



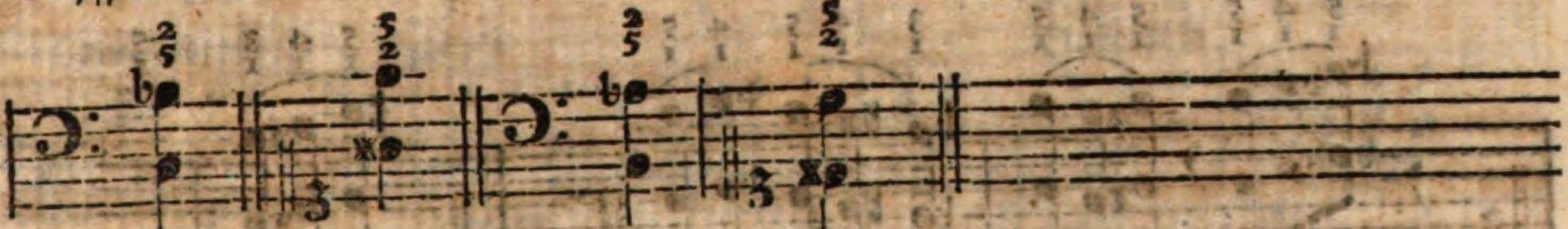
Dieſe

*) Für kürzere Finger.

Dieſe Fingerſetzung iſt ſogar alsdann noch erlaubt, wenn der Daumen oder der kleine Finger eine Obertaſte anzuſchlagen hat:



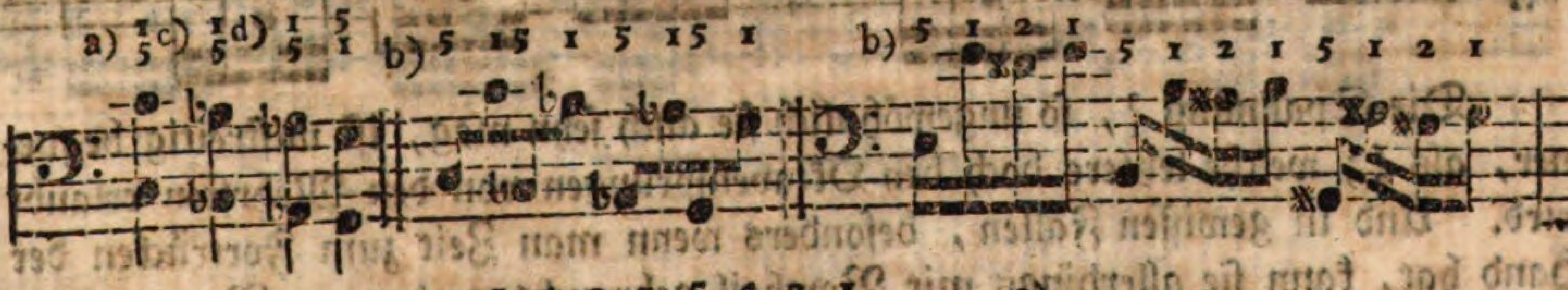
wiewohl es beſſer iſt, in dem Beyſpiele c) den erſten und vierten Finger zu gebrauchen d), wenn dies nicht durch die Folge der Töne verhindert wird, wie bey e). Wer lange Finger hat, der greift die Septimen, nach Umſtänden, wohl mit $\frac{5}{2}$, beſonders wenn eine Obertaſte dabey iſt, wie in den nachſtehenden Beyſpielen.

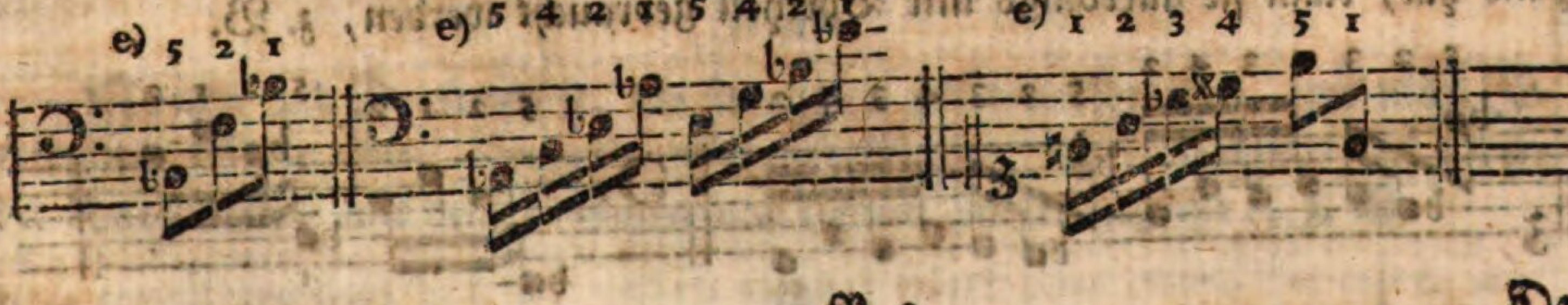


Doch verſteht es ſich, daß man von Perſonen mit kurzen Fingern ähnliche Spannungen nicht verlangen kann.

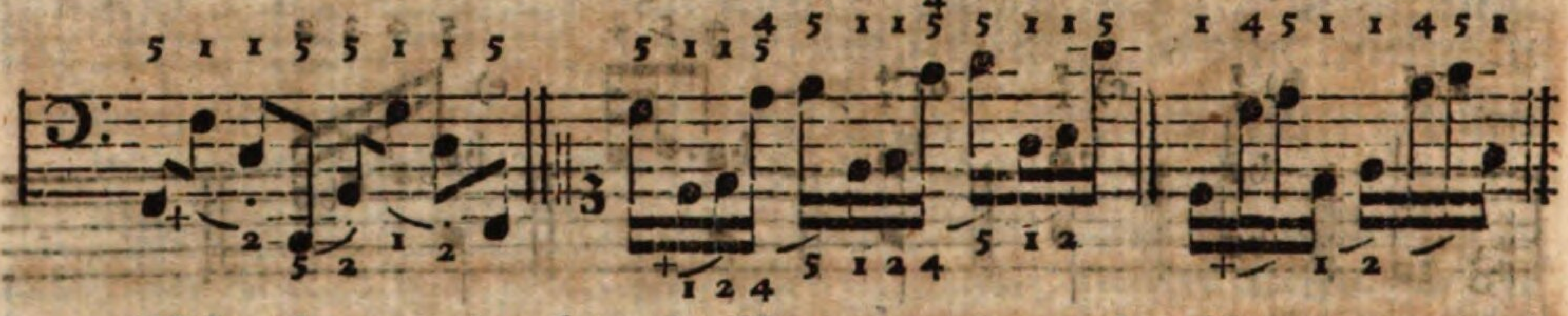
§. 45.

Oktaven, ſie mögen zugleich a), oder nach einander b), angeſchlagen werden, auf eine Unter- c) oder Obertaſte d) fallen, greift man mit dem Daumen und kleinen Finger, wenn auch einige Töne dazwiſchen eingeſchaltet ſind e).



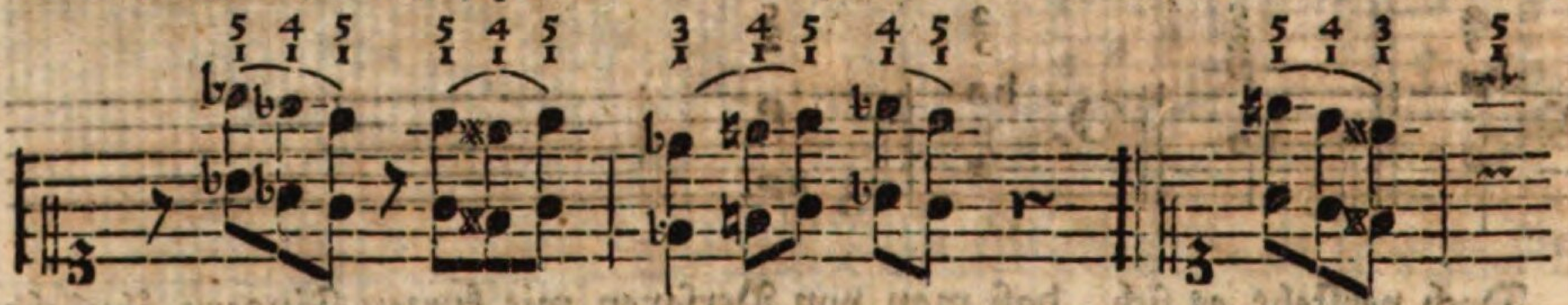


Das Fortrücken der Finger iſt ſelbſt bey mehreren unmittelbar nach einander folgenden gebrochenen Oktaven (Oktavenſprüngen) unvermeidlich, z. B.

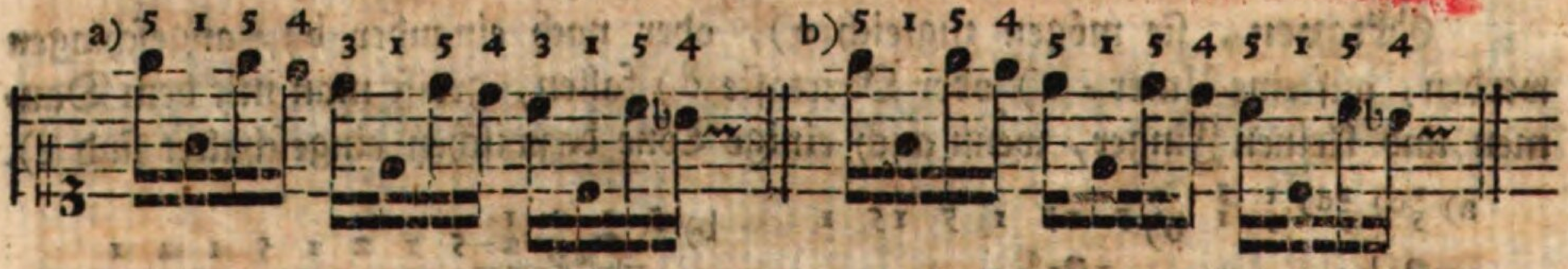


(Wäre aber der mit + bemerkte Vortrag verlangt, ſo müßte man etwa die unter den Noten angezeigte Fingerſetzung wählen.)

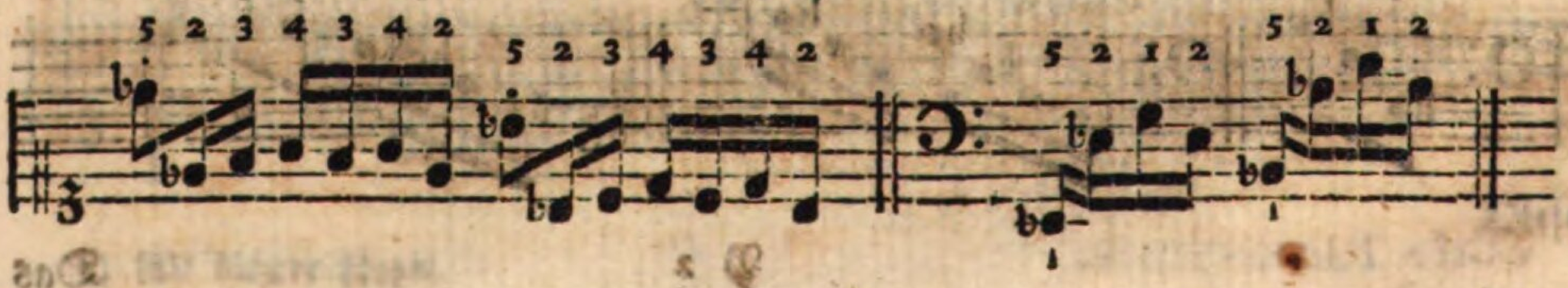
Wer lange Finger hat, der erreicht die Oktaven mit $\frac{4}{1}$, auch wohl mit $\frac{3}{1}$. Dadurch gewinnt der Vortrag bey den folgenden gezogenen Stellen in langſamer Bewegung unſtreitig ſehr viel.

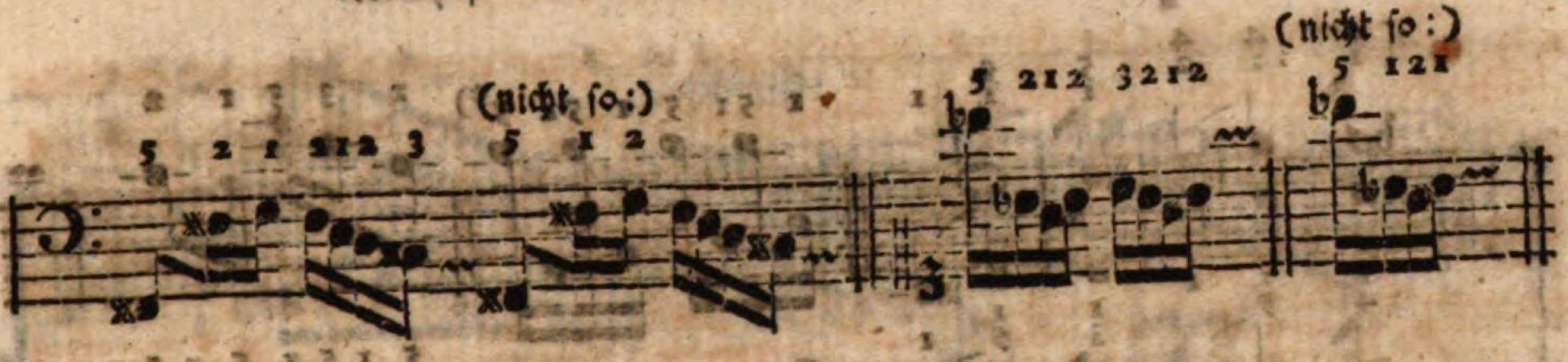


Auch bey Oktavenſprüngen in geſchwinder Bewegung iſt die Applikatur mit dem erſten und dritten Finger oft vortheilhaft zu gebrauchen. Die nachſtehende Stelle z. B. kann auf die bey a) angezeigte Art beſſer und zuſammenhängender heraus gebracht werden, als vermittelſt der Fingerſetzung bey b).

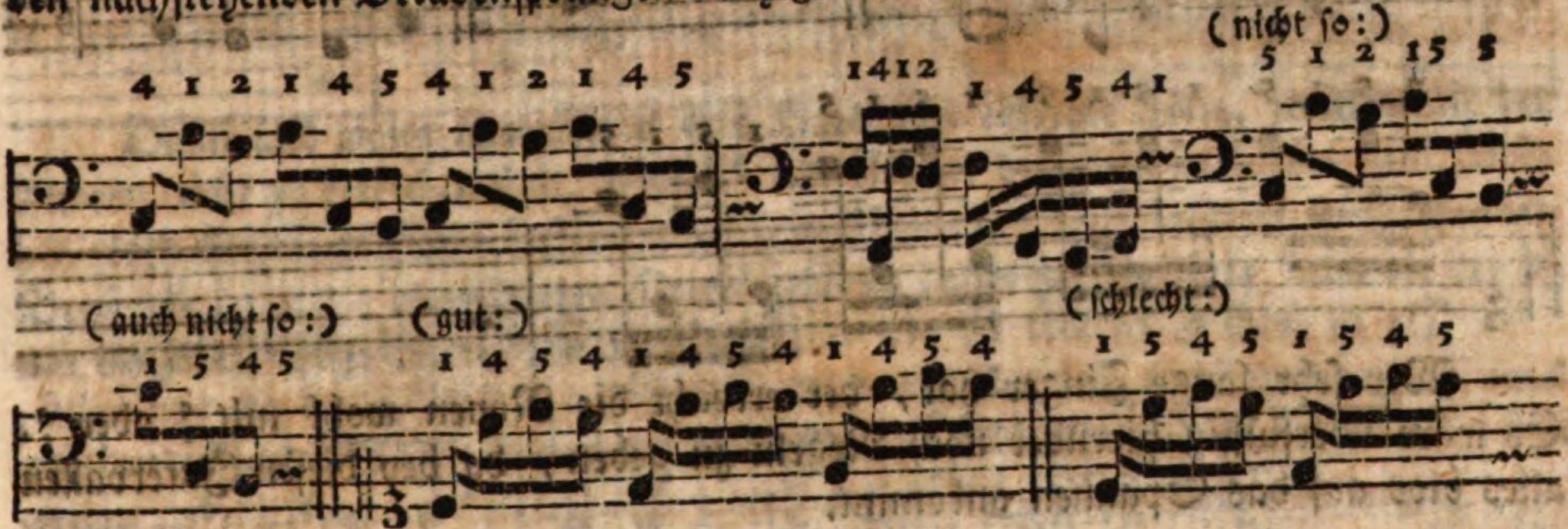


Die Spannung $\frac{3}{1}$, ſo ungewöhnlich ſie auch ſeyn mag, iſt unſtreitig bequemer, als $\frac{5}{2}$; welche letztere doch bey Oktavenſprüngen von den Mehrſten erlaubt wird. Und in gewiſſen Fällen, beſonders wenn man Zeit zum Fortrücken der Hand hat, kann ſie allerdings mit Vortheil gebraucht werden, z. B.

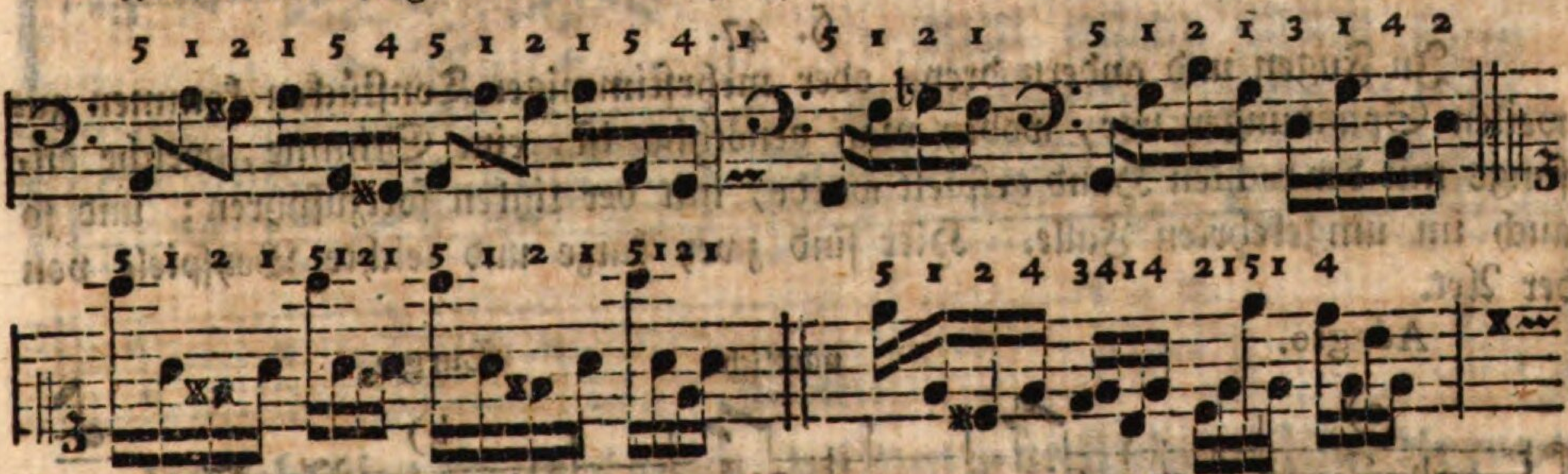




Das oben erwähnte Spannen mit dem erſten und vierten Finger iſt auch bey den nachſtehenden Oktavenſprüngen nöthig.



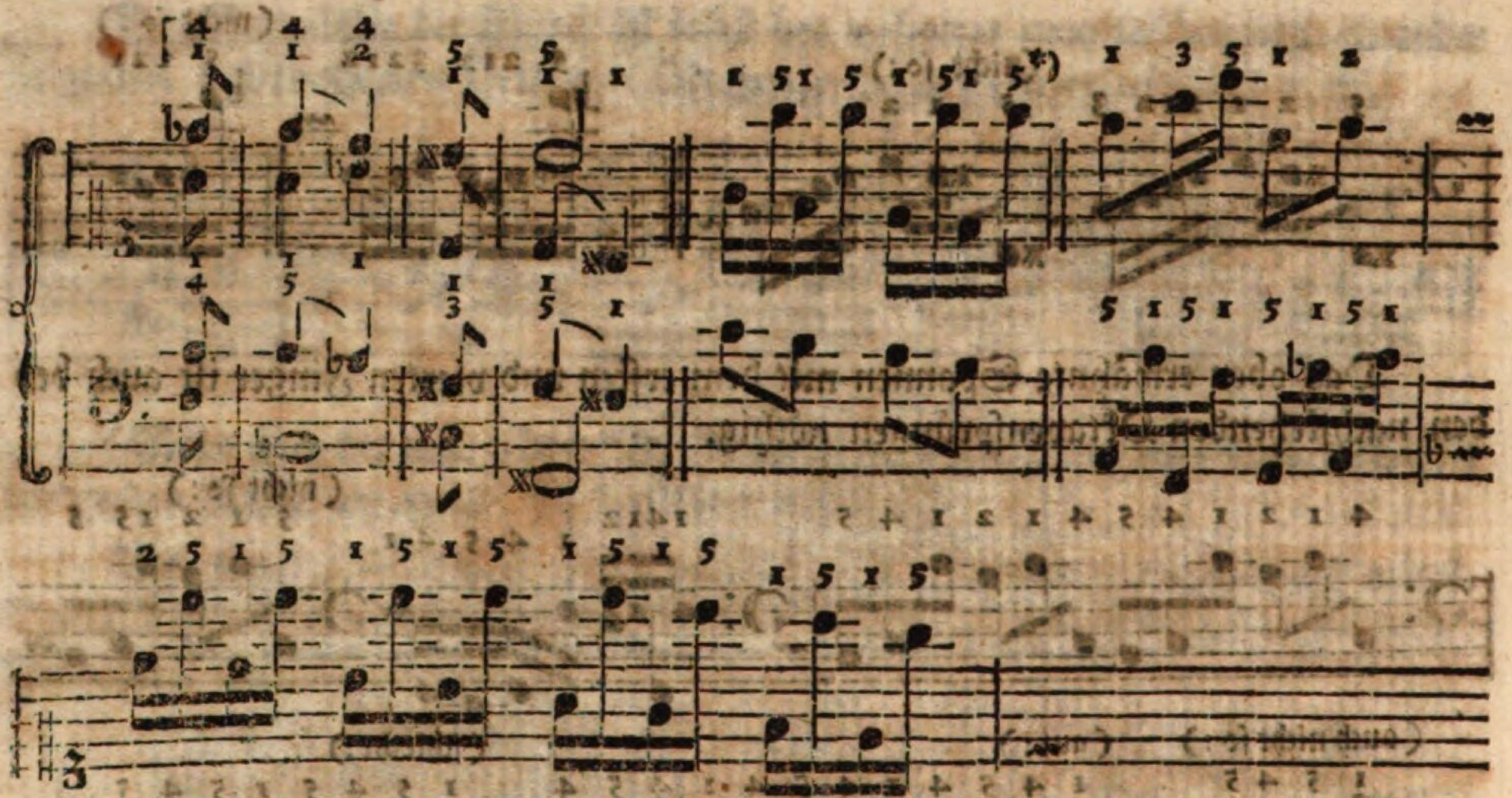
Aber in den folgenden Stellen greift man die Oktaven mit $\frac{5}{1}$.



---

§. 46.

Nonen und Decimen ꝛc. die überhaupt ſelten vorkommen, und nicht Jedermanns Sache ſind, werden natürlicher Weiſe, ohne Rückſicht auf Ober- oder Untertaſten, mit dem Daumen und kleinen Finger gegriffen, z. B.

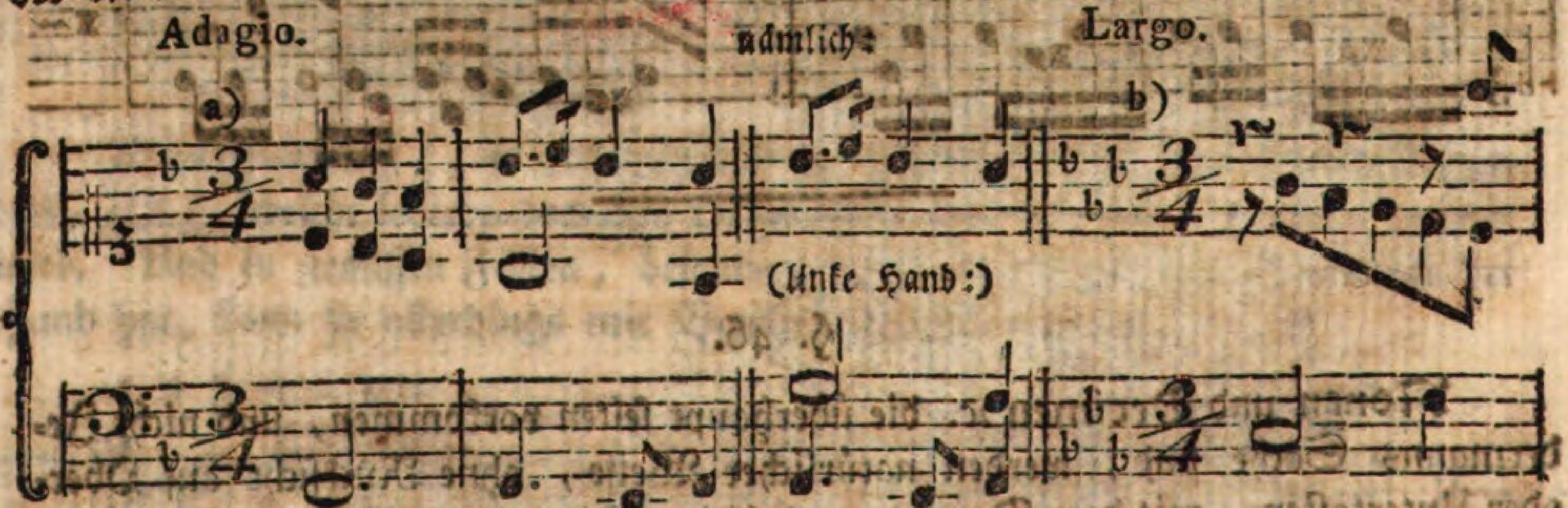


Wer ſehr lange Finger hat, der erreicht die Nonen wohl mit $\frac{4}{1}$ oder $\frac{5}{1}$. Es wäre überflüſſig hierüber noch Regeln zu geben, da bey dieſen Intervallen alles blos auf das Spannen ankommt.

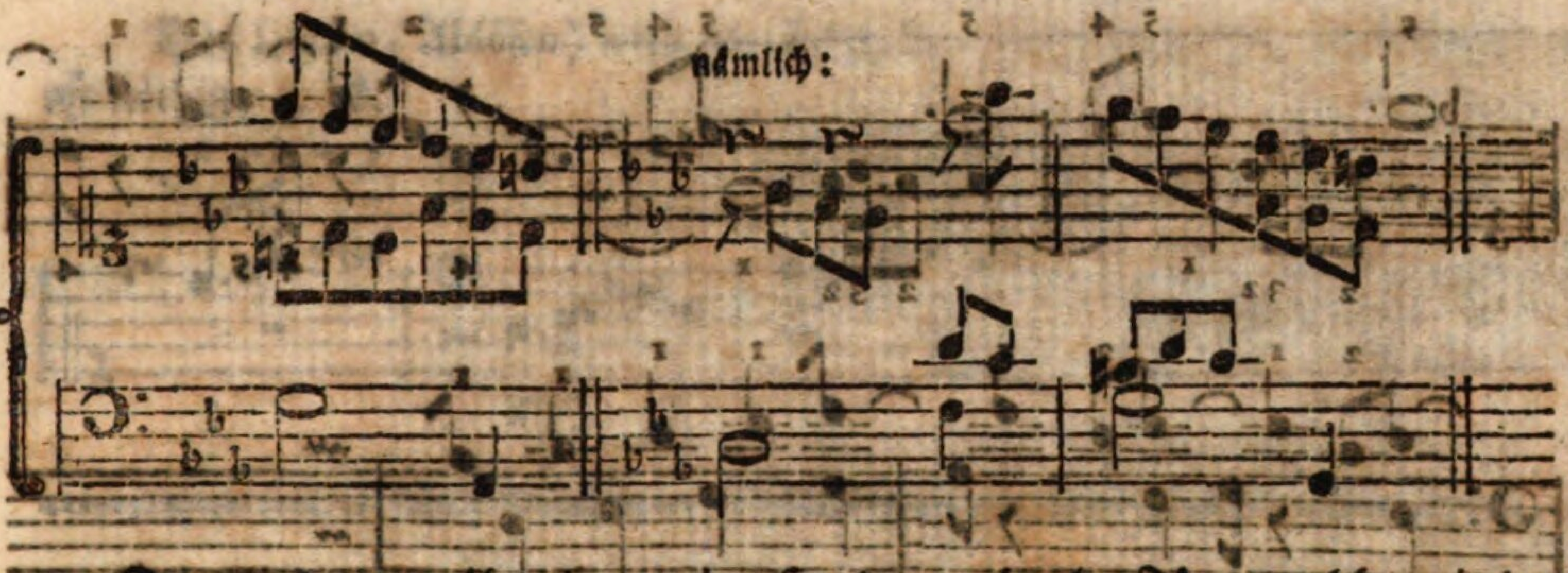
---

§. 47.

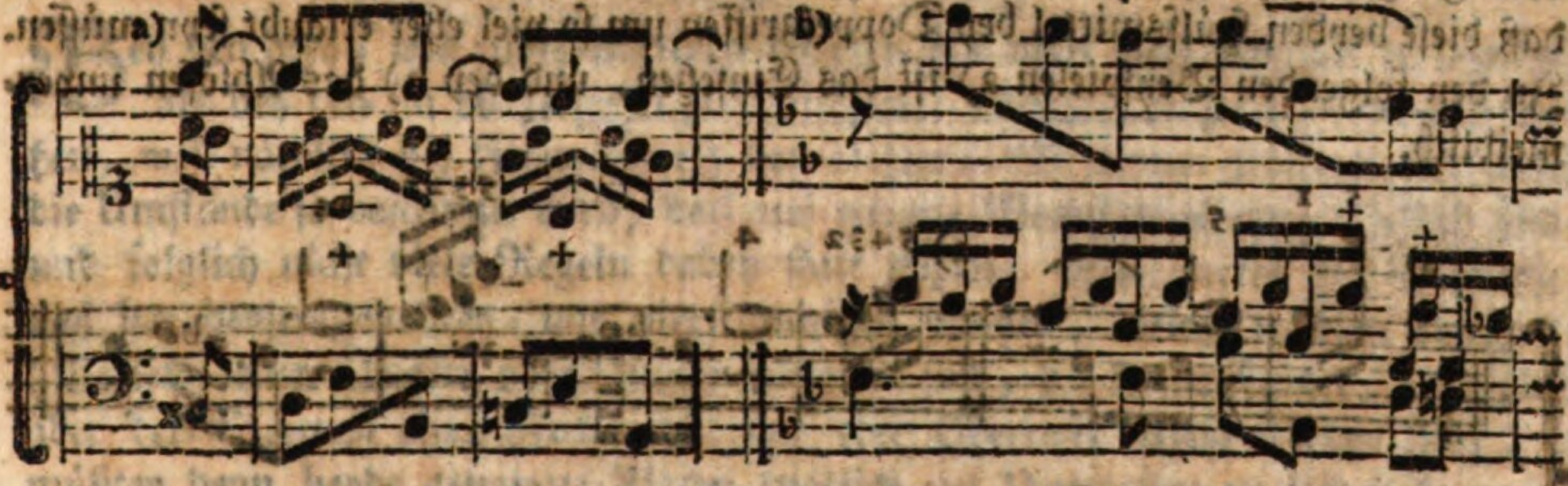
In Fugen und andern drey- oder mehrſtimmigen Tonſtücken kommen zuweilen Spannungen vor, wobey man genöthigt iſt, eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand geſpielt wurde, mit der linken fortzuführen; und ſo auch im umgekehrten Falle. Hier ſind zwey kurze und leichte Beyſpiele von der Art.



*) Wer kurze Finger hat, der wird ähnliche Spannungen ſchwerlich heraus bringen; indeß wäre ich ihm doch rathen, ſolche Stellen fleißig zu ſpielen, weil man durch viele Uebung etwas weiter ſpannen lernt.

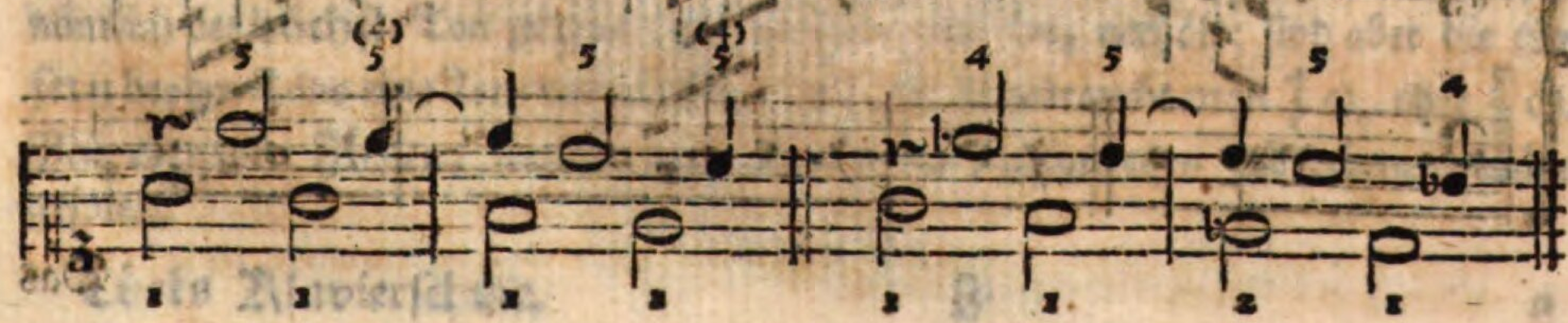


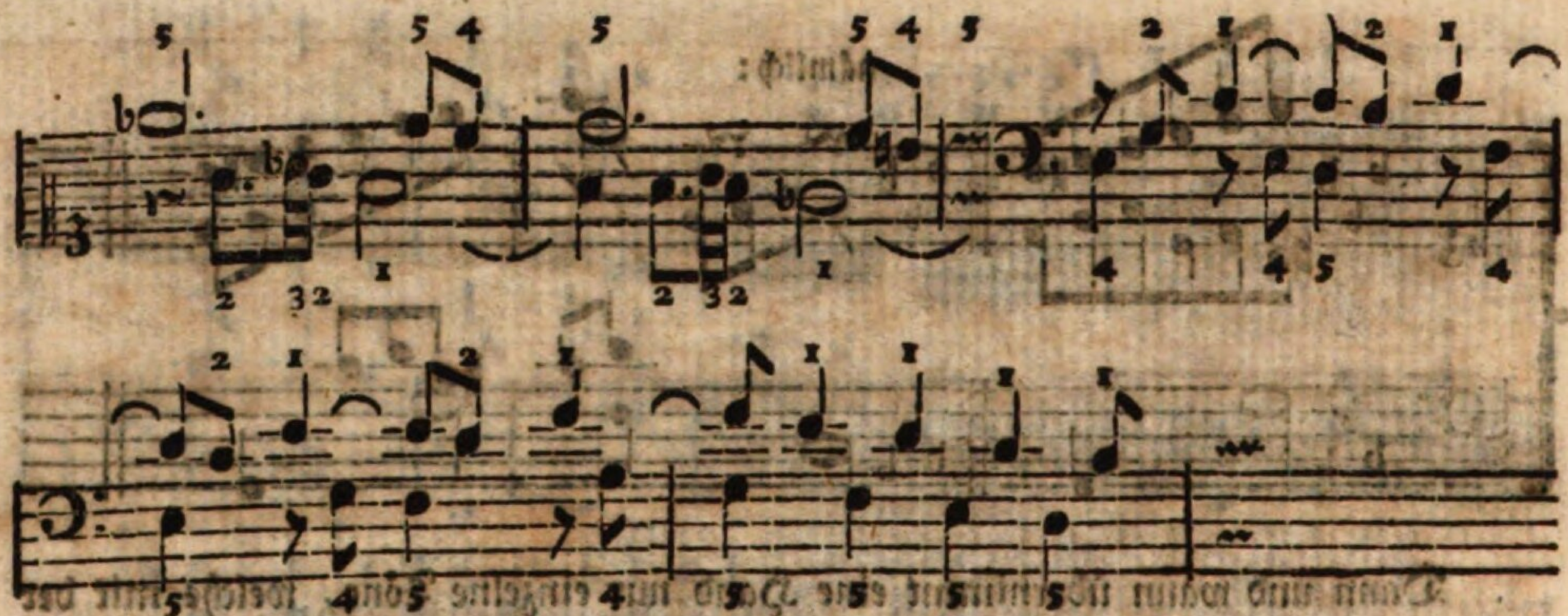
Dann und wann übernimmt eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen ſind, obgleich alle Noten derſelben Stimme dem Anſehen nach für Eine Hand beſtimmt zu ſeyn ſcheinen. Die in dem nachſtehenden Beyſpiele a) mit + bezeichneten Noten gehören daher für die Linke, und die bey b) mit derſelben Bezeichnung für die Rechte.



§. 48.

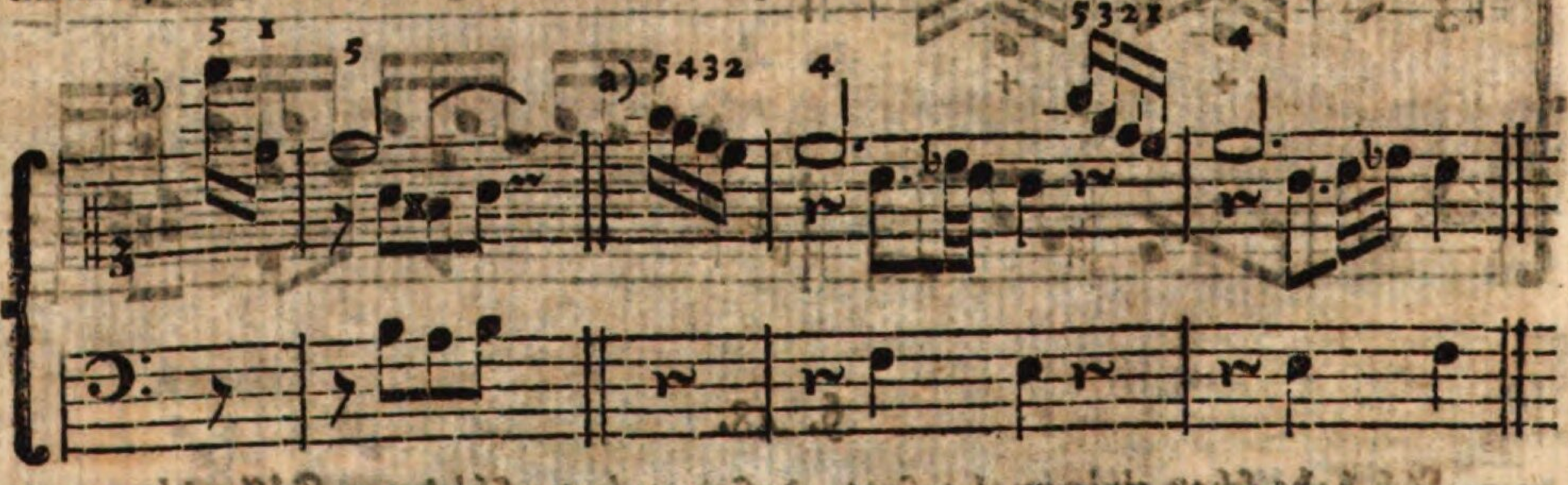
Ich habe ſchon einigemal geſagt, daß man in verſchiedenen Fällen die zweyte Regel §. 7. übertreten, und mit den Fingern von einer Taſte zur andern fortrücken muß. Am häufigſten wird dieſes Fortrücken bey Bindungen nöthig, weil hierbey oft keine andere oder beſſere Fingerſetzung möglich iſt. Z. B.

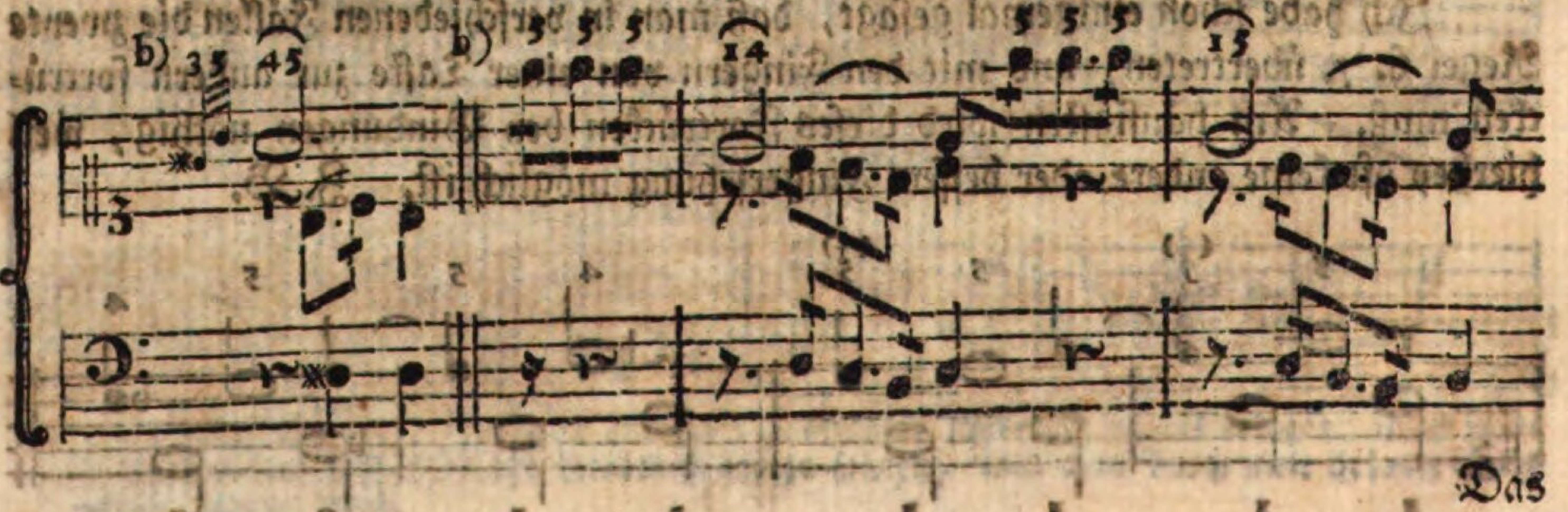




§. 49.

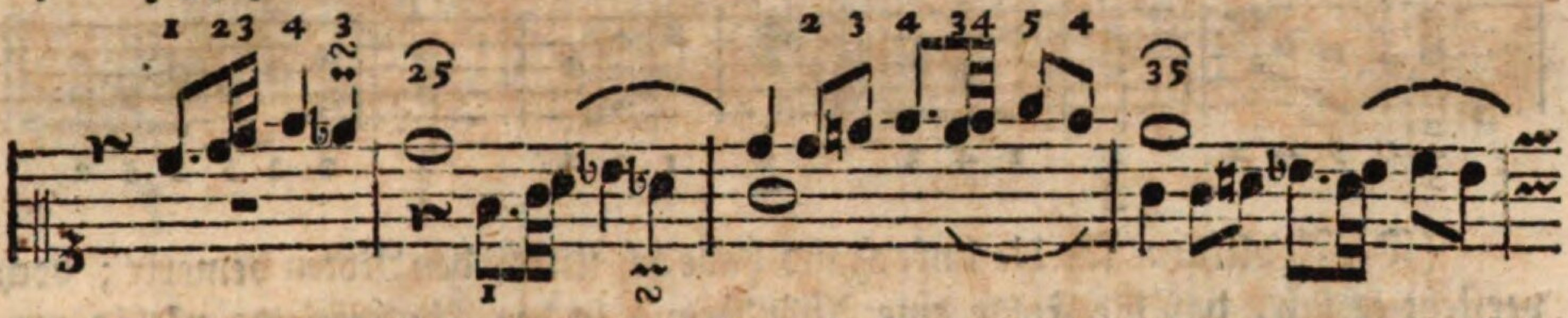
Da es nach §. 14 und 15 bey einſtimmigen Stellen erlaubt iſt, einen andern Finger einzuſetzen, oder den vorigen abzulöſen, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſe beyden Hülfsmittel bey Doppelgriffen um ſo viel eher erlaubt ſeyn müſſen. In den folgenden Beyſpielen a) iſt das Einſetzen, und bey b) das Ablöſen unvermeidlich.





Das

Das Letztere (Ablöſen) wird vorzüglich bey Nachahmungen, Bindungen ꝛc. oft nöthig, z. B.



Vierter Abſchnitt.

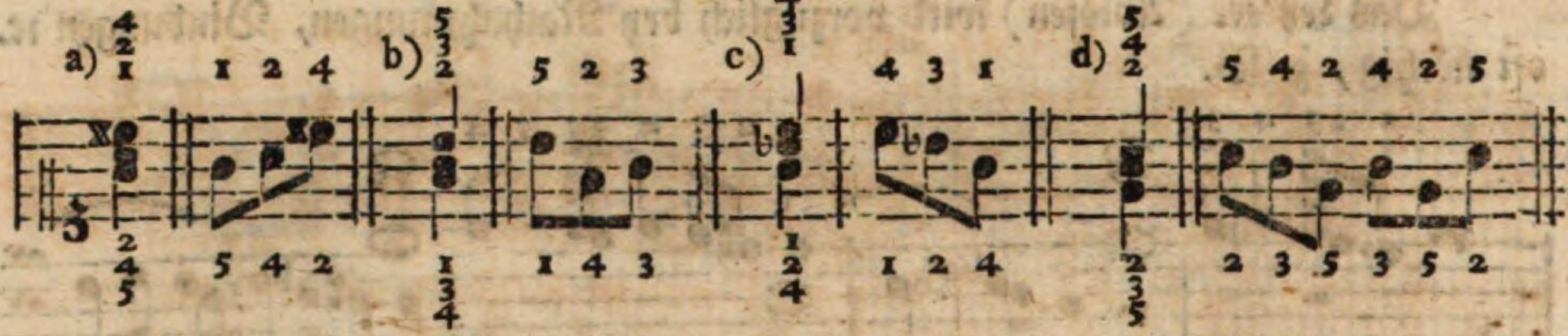
Von der Fingerſetzung bey drey- und vierſtimmigen Sätzen, und von einigen daraus entſtandenen Paſſagen.

§. 50.

Bey den drey- und vierſtimmigen Griffen hat man weit weniger zu merken, als bey den im vorhergehenden Abſchnitte angezeigten zweyſtimmigen Sätzen, weil nämlich die Fingerſetzung bey mehreren Stimmen größtentheils durch die Umſtände ſo beſtimmt wird, daß nur wenige Verſchiedenheiten möglich ſind, und folglich nicht viele Regeln dabey ſtatt finden. Man merke ſich vorläufig, daß bey denjenigen drey- und vierſtimmigen Sätzen, welche in dem Umfange (Bezirk) einer Quarte oder Quinte enthalten ſind, der kleine Finger, vorzüglich aber der Daumen ohne Noth nicht auf eine Obertaſte geſetzt werden darf, es müßten denn beyde genannte Finger zugleich auf Obertaſten zu ſtehen kommen. Die übrigen dabey anzuwendenden Vortheile werde ich da näher anzeigen, wo ein beſonderer Fall die Veranlaſſung dazu giebt.

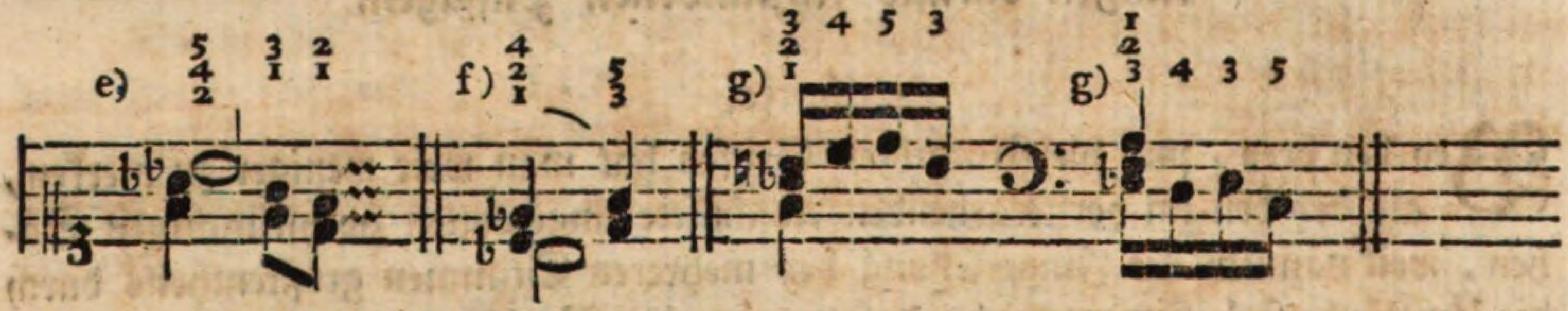
§. 51.

Drey in dem Umfang einer Quarte enthaltene Töne, die zugleich angegeben werden, greift man in der rechten Hand mit $\begin{smallmatrix}4\\2\\1\end{smallmatrix}$ a), oder $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\end{smallmatrix}$ b), wenn ſich nämlich der höchſte Ton zu dem mittlern wie eine Terz verhält; ſind aber die tiefern beyden Töne eine Terz von einander entfernt, ſo gebraucht man $\begin{smallmatrix}4\\3\\1\end{smallmatrix}$ c), oder $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ d). Mit eben den Fingern werden auch die daraus entſtandenen gebrochenen Sätze geſpielt.



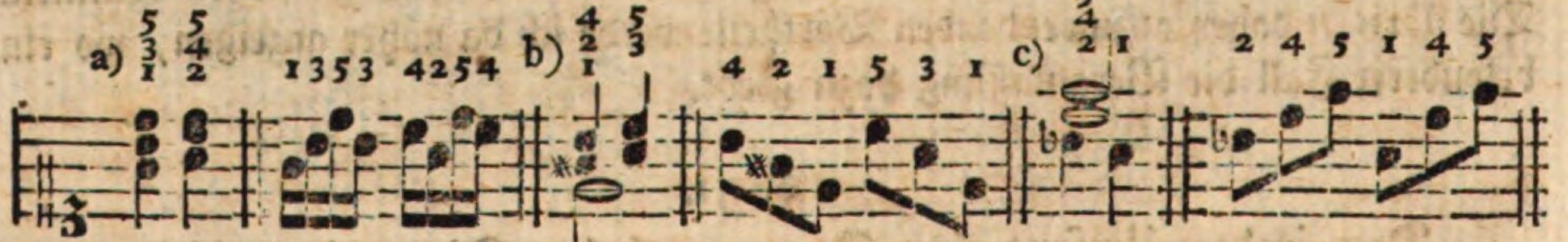
(Die Applikatur für die linke Hand habe ich unter den Noten bemerkt; doch verſteht es ſich, daß die Folge eine Abänderung in der Fingerſetzung nöthig machen kann.)

In den folgenden und ähnlichen Fällen iſt es erlaubt, den kleinen Finger e) oder den Daumen f) auf eine Obertaſte zu ſetzen; und in den Beyſpielen g) muß man ſogar zu dreyen in dem Umfange einer Quarte enthaltenen Tönen, wider die obige Regel, drey zunächſt liegende Finger gebrauchen.



§. 52.

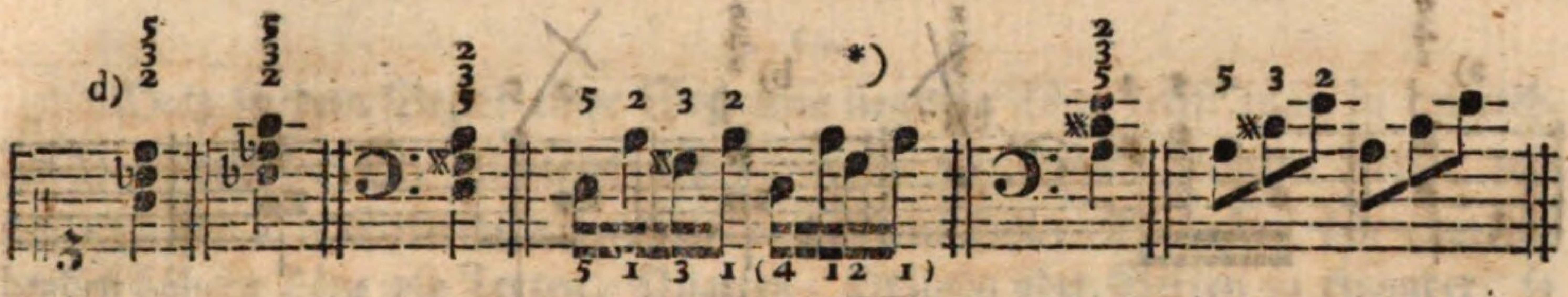
Drey in dem Bezirk einer Quinte, und zwar terzenweiſe von einander entfernte Töne greift man mit $\substack{5\\3\\1}$ a), $\substack{4\\2\\1}$ b), oder $\substack{5\\4\\2}$ c), es ſey, daß dieſe Dreyklänge zugleich, oder nach einander angegeben werden.

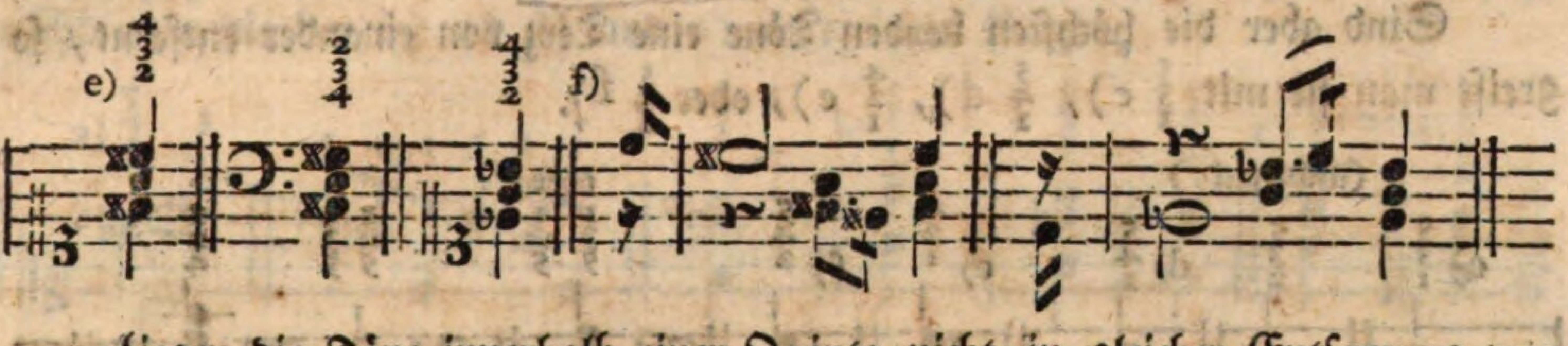


Auch die Fingerſetzung bey d) iſt nicht ganz ungewöhnlich. *) Die übrigens eben nicht zu empfehlende Applikatur bey e) dürfte nur etwa in Fällen von der bey f) angezeigten Art zu entſchuldigen ſeyn.

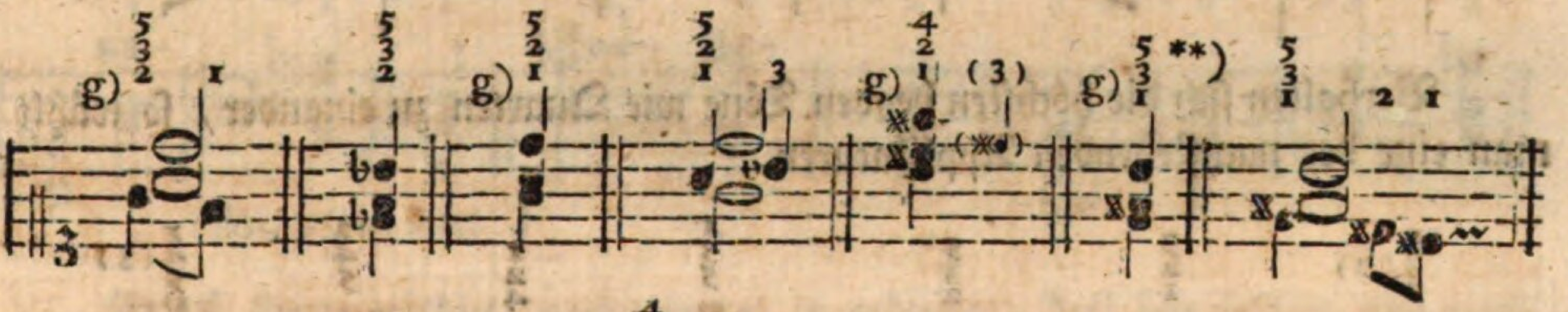
d)

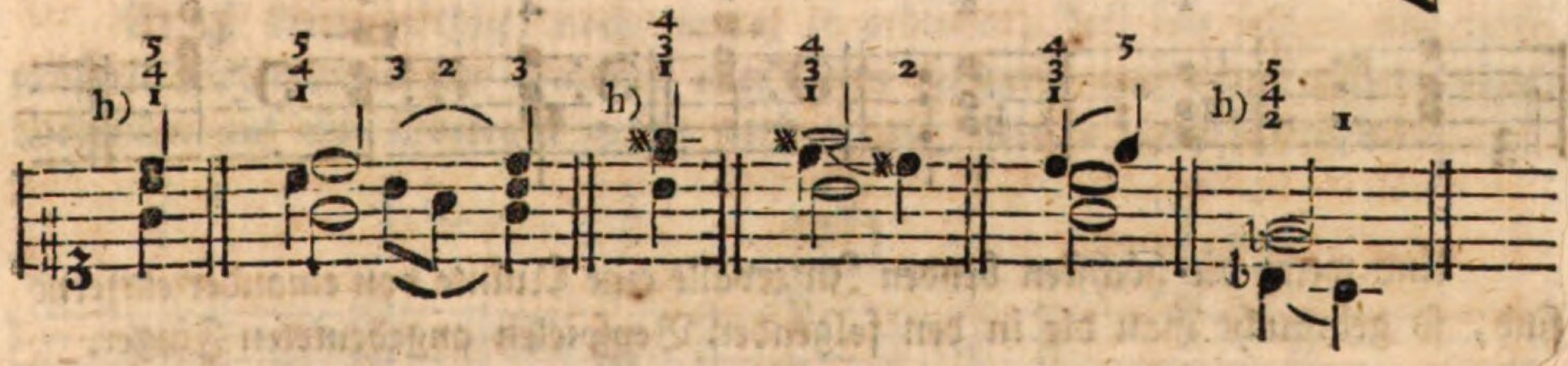
*) Marpurg, in ſeiner Kunſt das Klavier zu ſpielen ꝛc. erklärt dieſe Applikatur ohne Einſchränkung für falſch; Bach hingegen erlaubt ſie deswegen, weil die Obertaſte am bequemſten mit dem dritten Finger angeſchlagen wird.





Liegen die Töne innerhalb einer Quinte nicht in gleicher Entfernung von einander, ſo werden ſie mit den bey g) und h) bemerkten Fingern gegriffen.



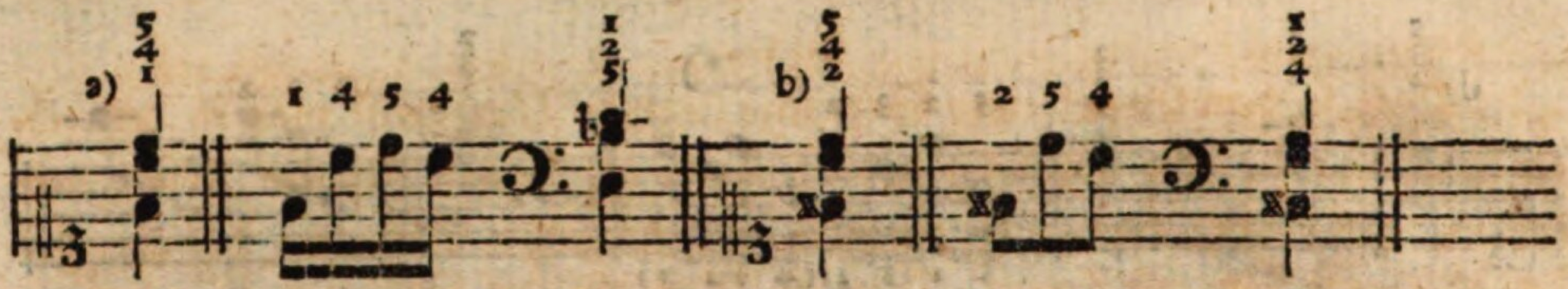


§. 53.

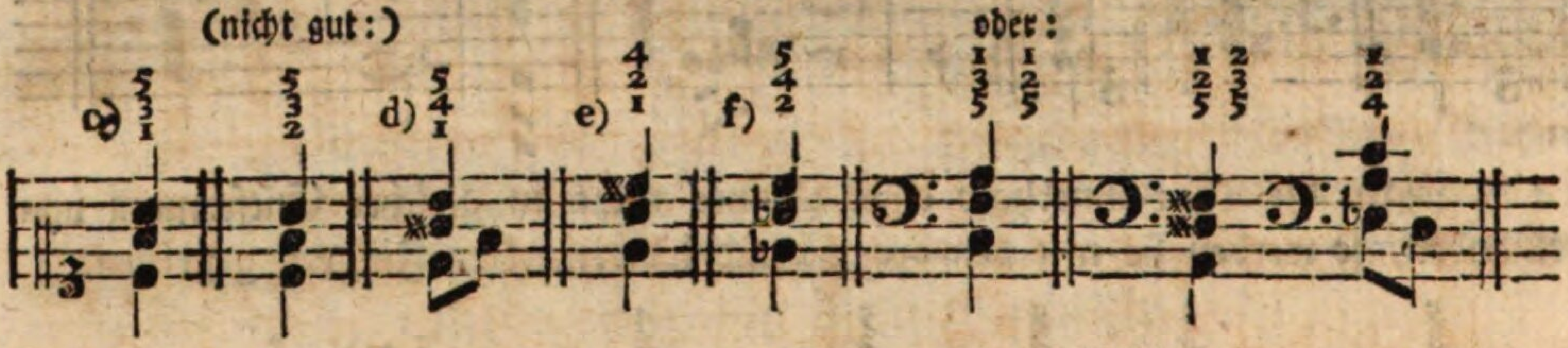
Zu dreyen in dem Umfang einer Sexte liegenden Tönen, wovon ſich die beyden höchſten wie eine Sekunde zu einander verhalten, gebraucht man $\begin{smallmatrix}5\\4\\1\end{smallmatrix}$ a), in der linken Hand $\begin{smallmatrix}1\\2\\5\end{smallmatrix}$), oder $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ b), (in der Linken $\begin{smallmatrix}1\\2\\4\end{smallmatrix}$).

*) Es iſt nöthig, den Klavierſpieler mit der Fingerſetzung bey den jetzt ſo beliebten und faſt bis zum Ekel gemißbrauchten Harfenbäſſen bekannt zu machen, da ſie nun einmal Mode ſind. Damit aber der Lernende nicht auf den Gedanken kommen möge, dieſe Harfenbäſſe müßten immer mit der, nur in beſondern Fällen anzuwendenden, Fingerſetzung über den Noten geſpielt werden, ſo habe ich zwey gewöhnlichere Applikaturen unter den Noten angezeigt.

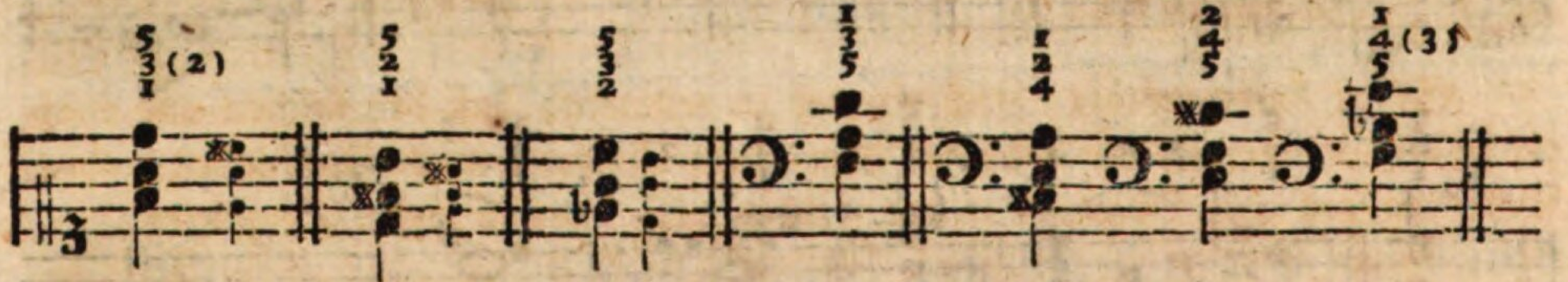
**) Nur etwa alsdann, wenn die Folge ſo wäre, wie in dem obigen Beyſpiele.



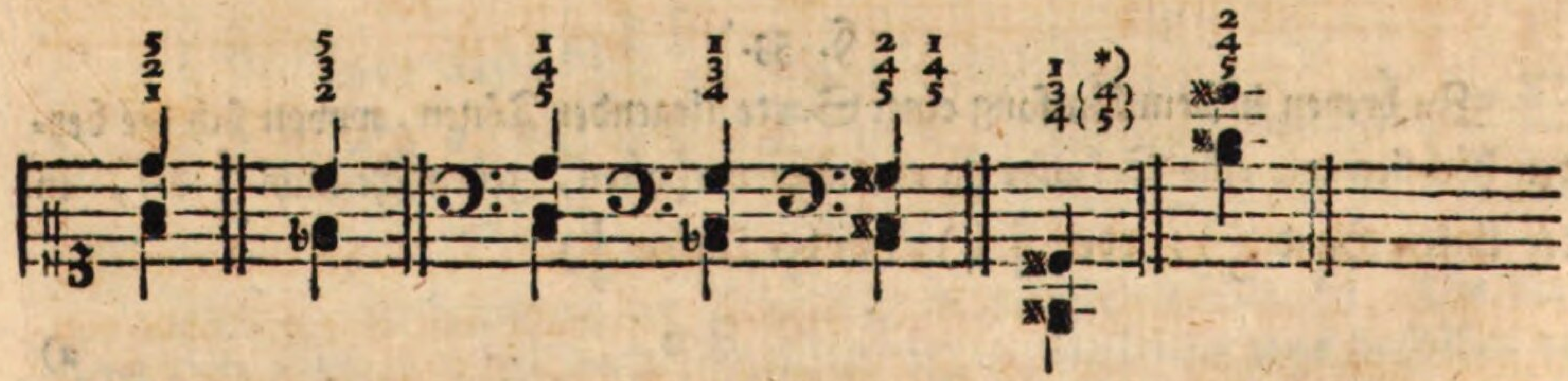
Sind aber die höchſten beyden Töne eine Terz von einander entfernt, ſo greift man ſie mit $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ c), $\begin{smallmatrix}5\\4\\1\end{smallmatrix}$ d), $\begin{smallmatrix}4\\2\\1\end{smallmatrix}$ e), oder $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ f).



Verhalten ſich die höchſten beyden Töne wie Quarten zu einander, ſo wählt man eine der nachſtehenden Applikaturen.



Und wenn die höchſten beyden Intervalle eine Quinte von einander entfernt ſind, ſo gebraucht man die in den folgenden Beyſpielen angedeuteten Finger.

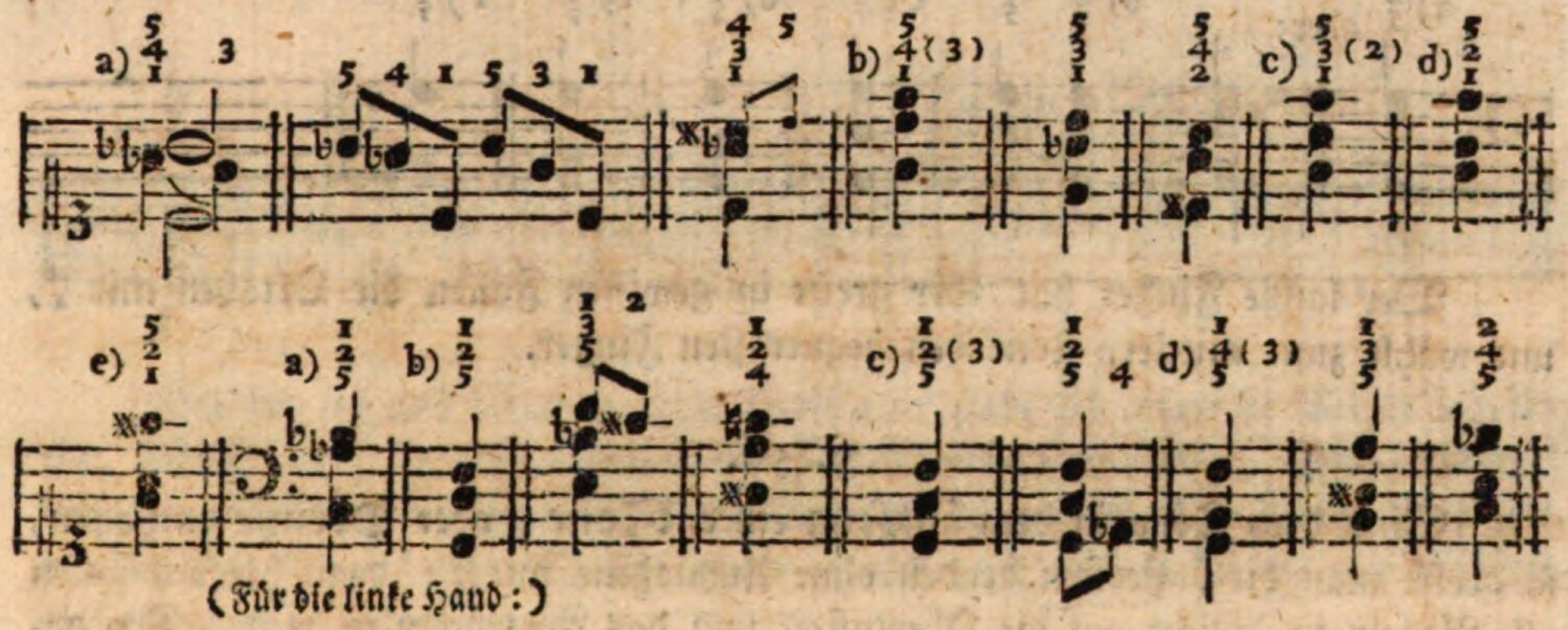


§. 54.

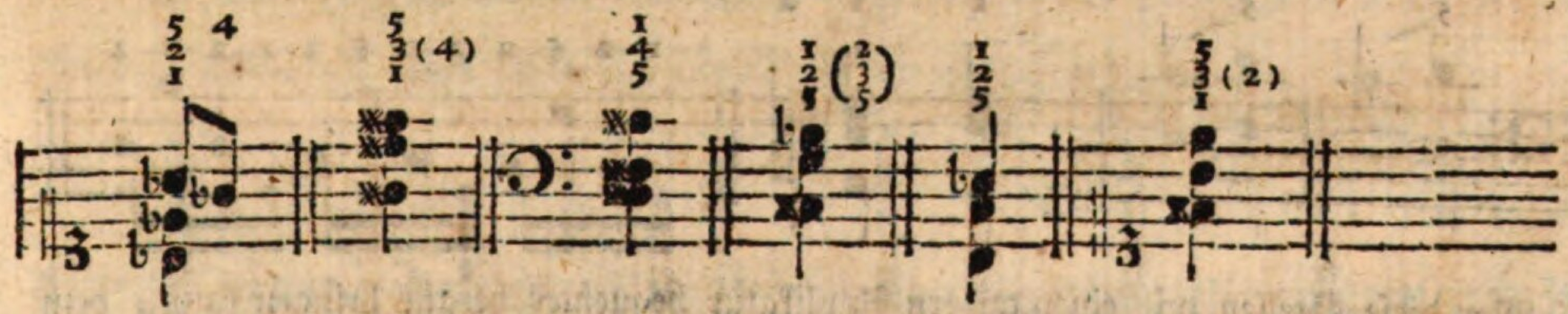
*) Man ſieht hierbey, daß eine Applikatur gut ſeyn kann, welche bey eben den Griffen, zwey Oktaven höher oder tiefer, ohne große Unbequemlichkeit gar nicht ſtatt findet. Eine Anmerkung, die auf mehrere Fälle paßt.

§. 54.

Drey in dem Bezirk einer Septime liegende Töne greift man in der rechten Hand mit $\frac{5}{4}\atop{1}$, oder allenfalls mit $\frac{5}{3}\atop{1}$, wenn die beyden höchſten Töne, wie bey a), nur eine Sekunde von einander entfernt ſind. Verhalten ſich aber die beyden höhern Töne wie Terzen, Quarten, Quinten oder Sexten zu einander, ſo wählt man die bey b) c) d) und e) angezeigten Finger.

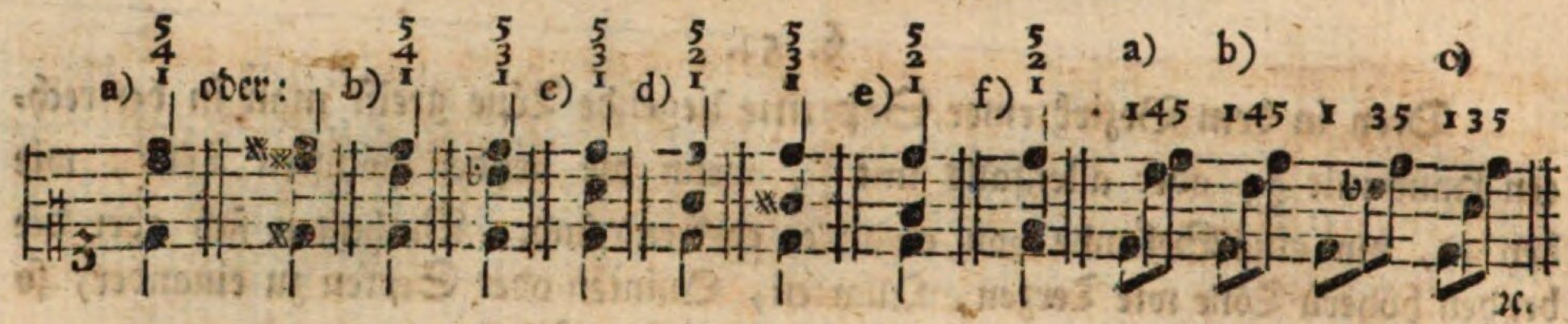


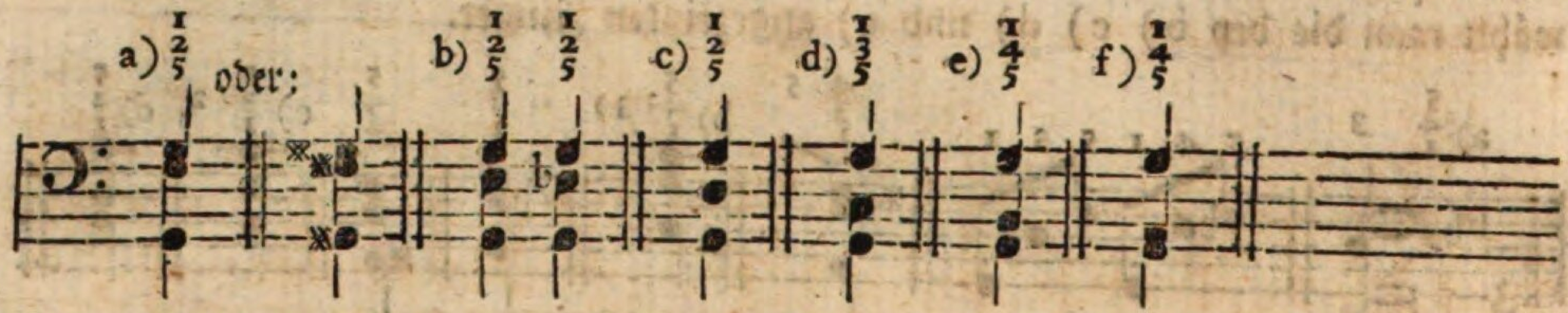
Es iſt kaum nöthig, noch einmal zu erinnern, daß bey ſolchen und noch größern Spannungen der Daumen oder kleine Finger, nach Umſtänden, ohne Bedenken auf eine Obertaſte geſetzt werden darf, wie in dieſen Beyſpielen.



§. 55.

Drey Töne in dem Umfang einer Oktave werden mit $\frac{5}{4}\atop{1}$ (in der Linken mit $\frac{1}{2}\atop{5}$) angegeben, wenn nämlich die höhern beyden Intervalle nur eine Sekunde von einander entfernt ſind, wie bey a); verhalten ſich aber die beyden höhern Töne wie Terzen, Quarten, Quinten, Sexten oder Septimen zu einander, ſo gebraucht man die Fingerſetzung bey b) c) d) e) und f).

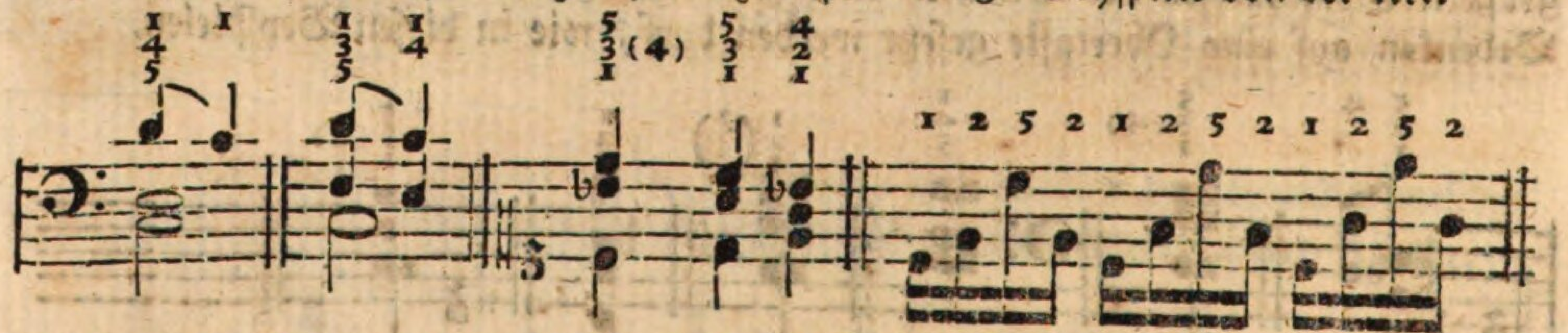




Wer lange Finger hat, der greift in gewiſſen Fällen die Oktaven mit $\substack{4\\1}$, und wählt zum mittlern Tone den bequemſten Finger.

§. 56.

Sind drey Töne in dem Umfang einer None, oder Decime enthalten, ſo greift man die äußerſten beyden ohne Ausnahme mit $\substack{5\\1}$; denn hierbey fallen alle Regeln in Abſicht auf die Obertaſten und das Fortrücken ꝛc. weg. Die dabey befindliche dritte Taſte ſchlägt man mit demjenigen Finger an, welcher der Lage nach am bequemſten dazu iſt. Hier ſind einige Beyſpiele von der Art.



Wer dieſe Stellen mit einer andern Applikatur bequemer heraus bringen kann, dem ſteht es frey, ſich derſelben zu bedienen.

---

§. 57.

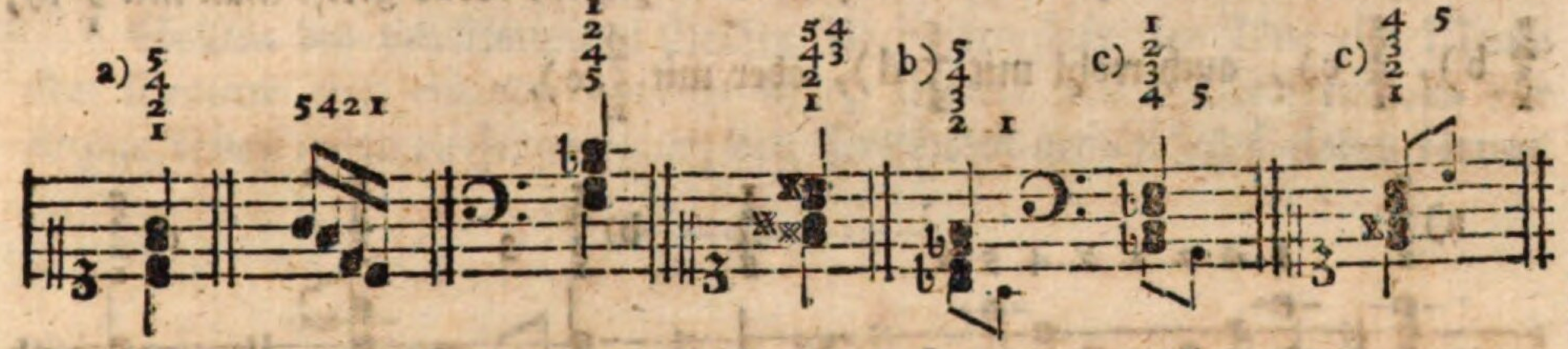
Da bey den vierſtimmigen Griffen und den daraus entſtandenen gebrochenen Sätzen nur Ein Finger ungebraucht bleibt, ſo kommt es hierbey hauptſächlich darauf an, welchen man wegzulaſſen hat. In den folgenden vier Paragraphen will ich das Nöthigſte hiervon ſagen, überzeugt, daß man von den

darin

darin enthaltenen wenigen Beyſpielen die Anwendung auf jeden ähnlichen Fall wird machen können.

§. 58.

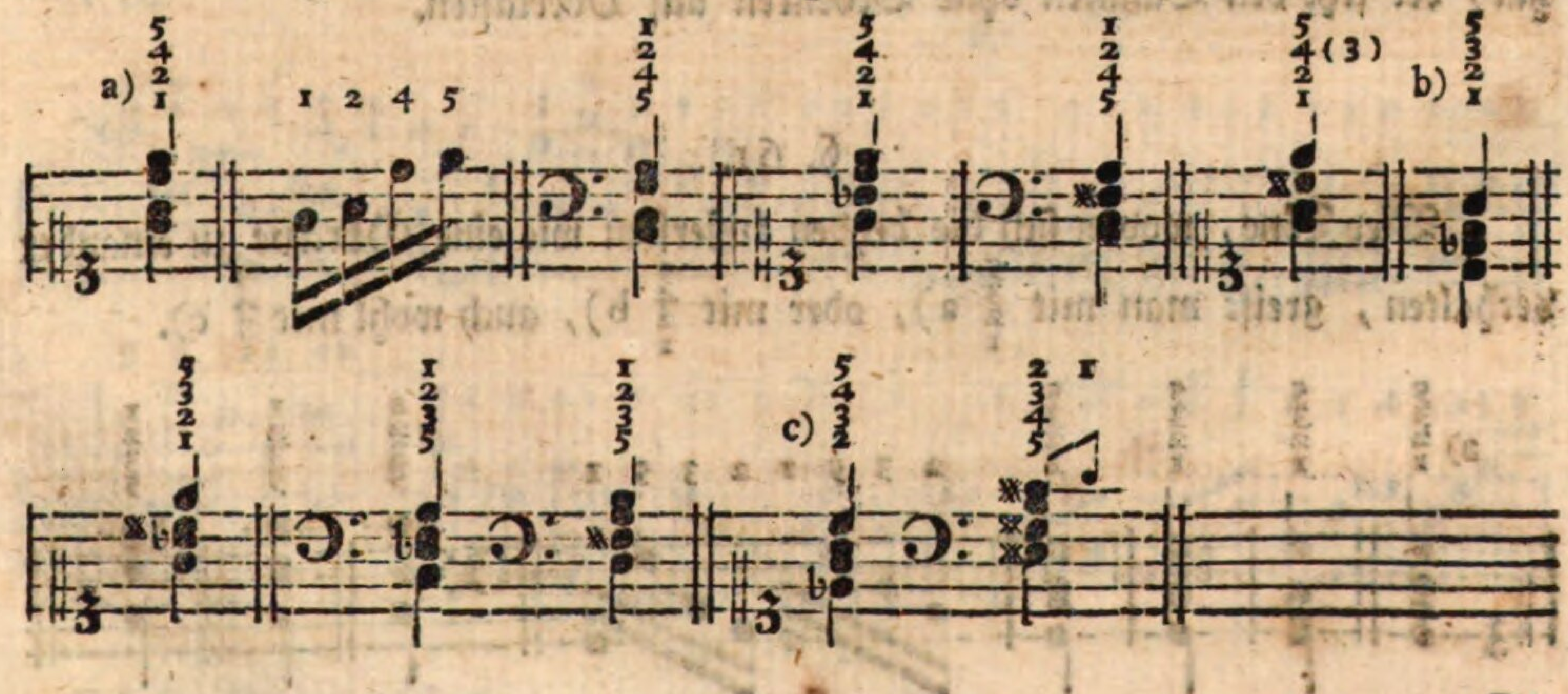
Vier Töne, welche in dem Umfang einer Quinte enthalten ſind, werden mit dem erſten, zweyten, vierten und fünften Finger gegriffen.



Die bey b) und c) angezeigte Applikatur finde ich zwar in keinem Lehrbuche, indeß wird, bey der durch kleine Noten bemerkten Folge, wohl nicht viel dagegen einzuwenden ſeyn. Andere vierſtimmige harmoniſche Zuſammenſetzungen in dem Bezirk einer Quinte giebt es nicht, folglich habe ich nicht nöthig, mehr davon zu ſagen.

§. 59.

Zu vier Tönen, wovon die beyden äußerſten in der Entfernung einer Sexte liegen, gebraucht man nach Umſtänden $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$ a) oder $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\\1\end{smallmatrix}$ b).

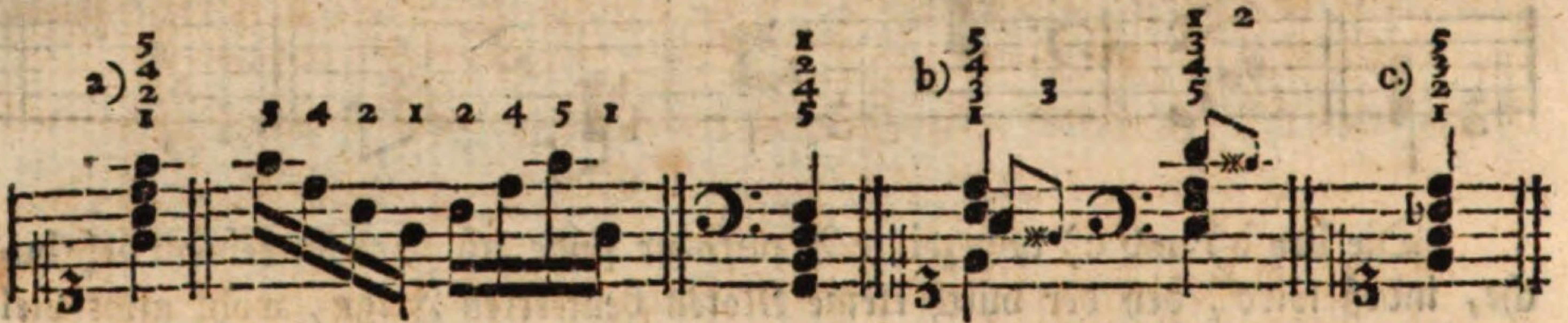


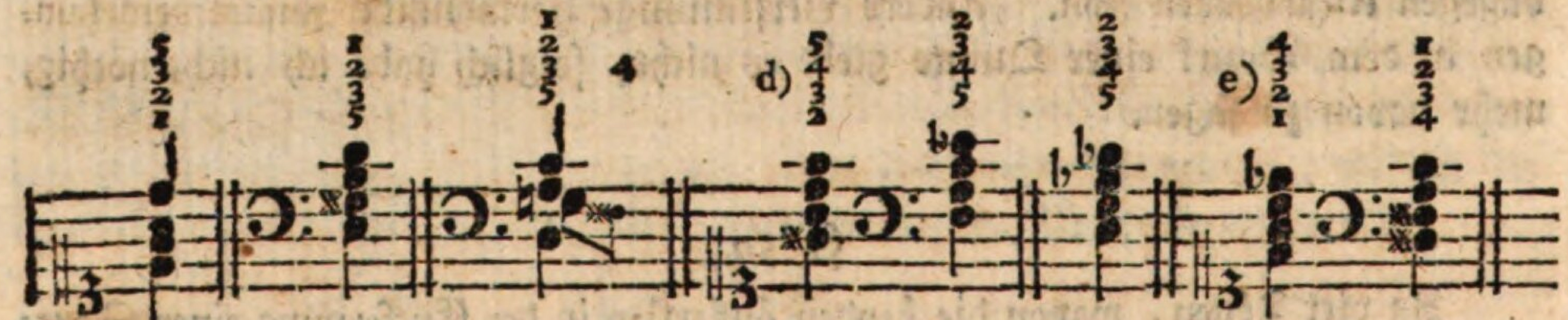
Die

Die Applikatur bey c) kann als eine Ausnahme von der obigen Regel angeſehen werden. Wer es bequemer findet, der ſetzt den Daumen auf eine Obertaſte.

§. 60.

Vier in dem Bezirk einer Septime enthaltene Töne greift man mit $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$ a), $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\\1\end{smallmatrix}$ b), $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\\1\end{smallmatrix}$ c), auch wohl mit $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\\2\end{smallmatrix}$ d), oder mit $\begin{smallmatrix}4\\3\\2\\1\end{smallmatrix}$ e).

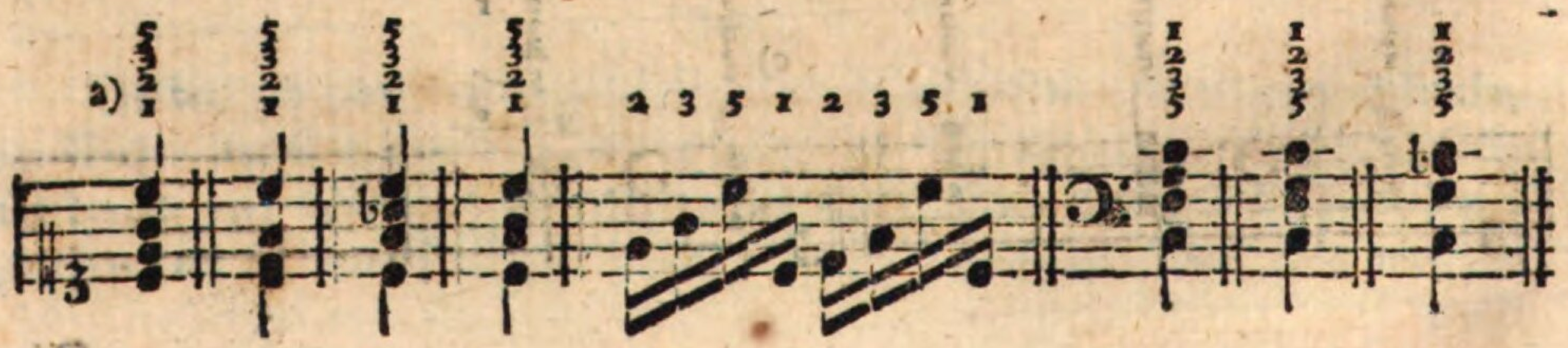


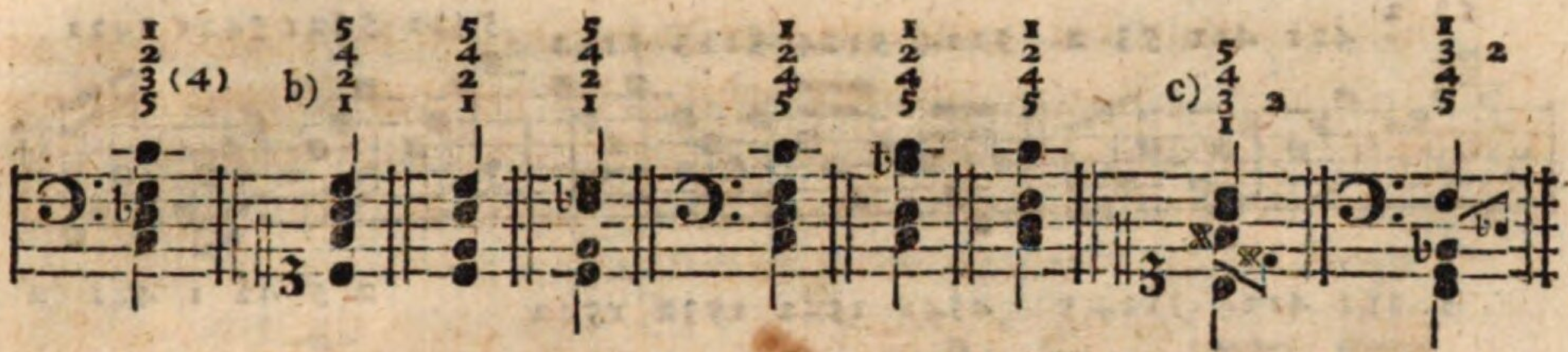


Die bey d) angezeigte Applikatur erfordert lange Finger; wer dieſe nicht hat, der ſetzt den Daumen ohne Bedenken auf Obertaſten.

§. 61.

Vier Töne, wovon ſich die beyden äußerſten wie eine Oktave zu einander verhalten, greift man mit $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\\1\end{smallmatrix}$ a), oder mit $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$ b), auch wohl mit $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\\1\end{smallmatrix}$ c).



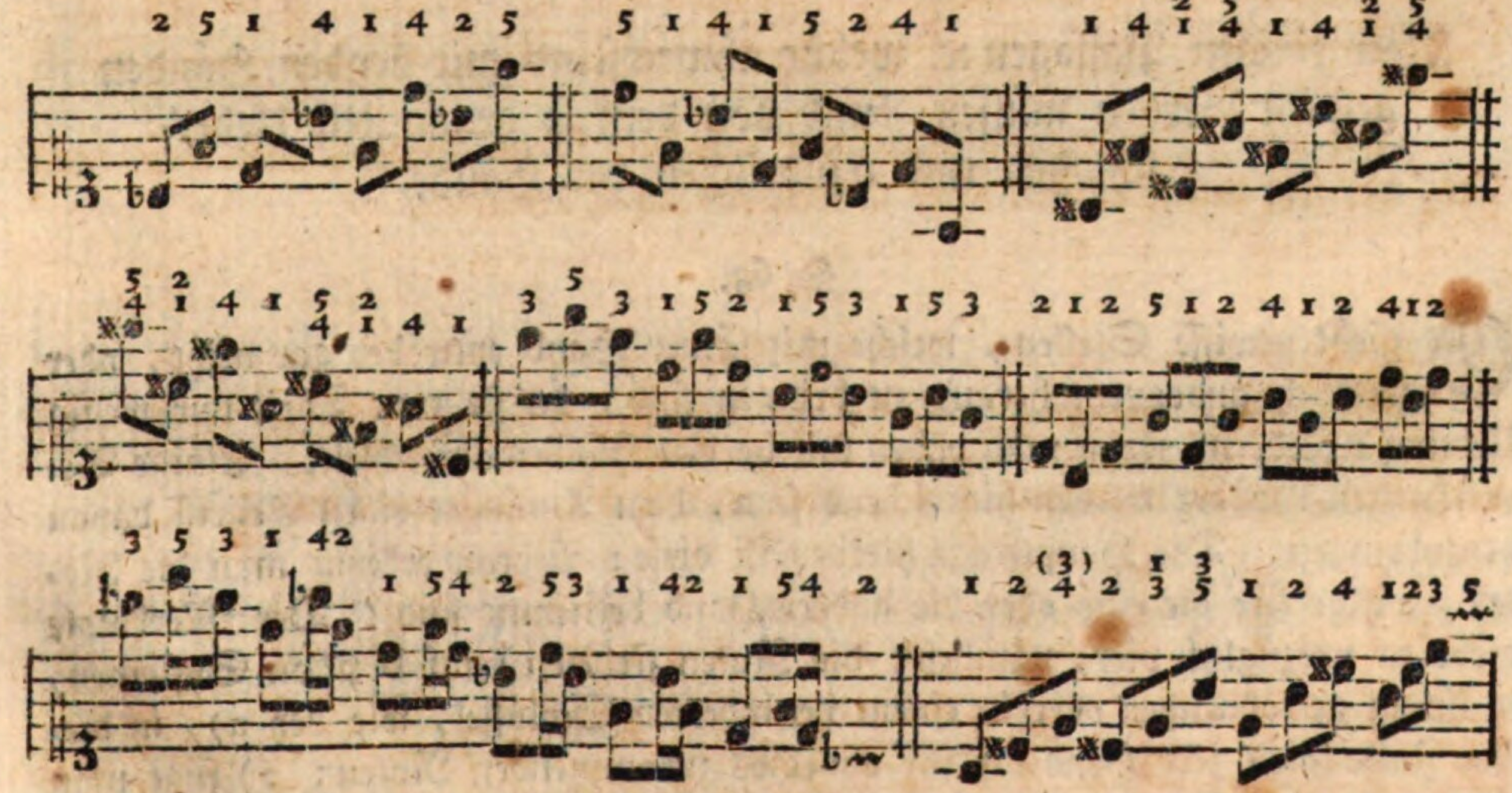


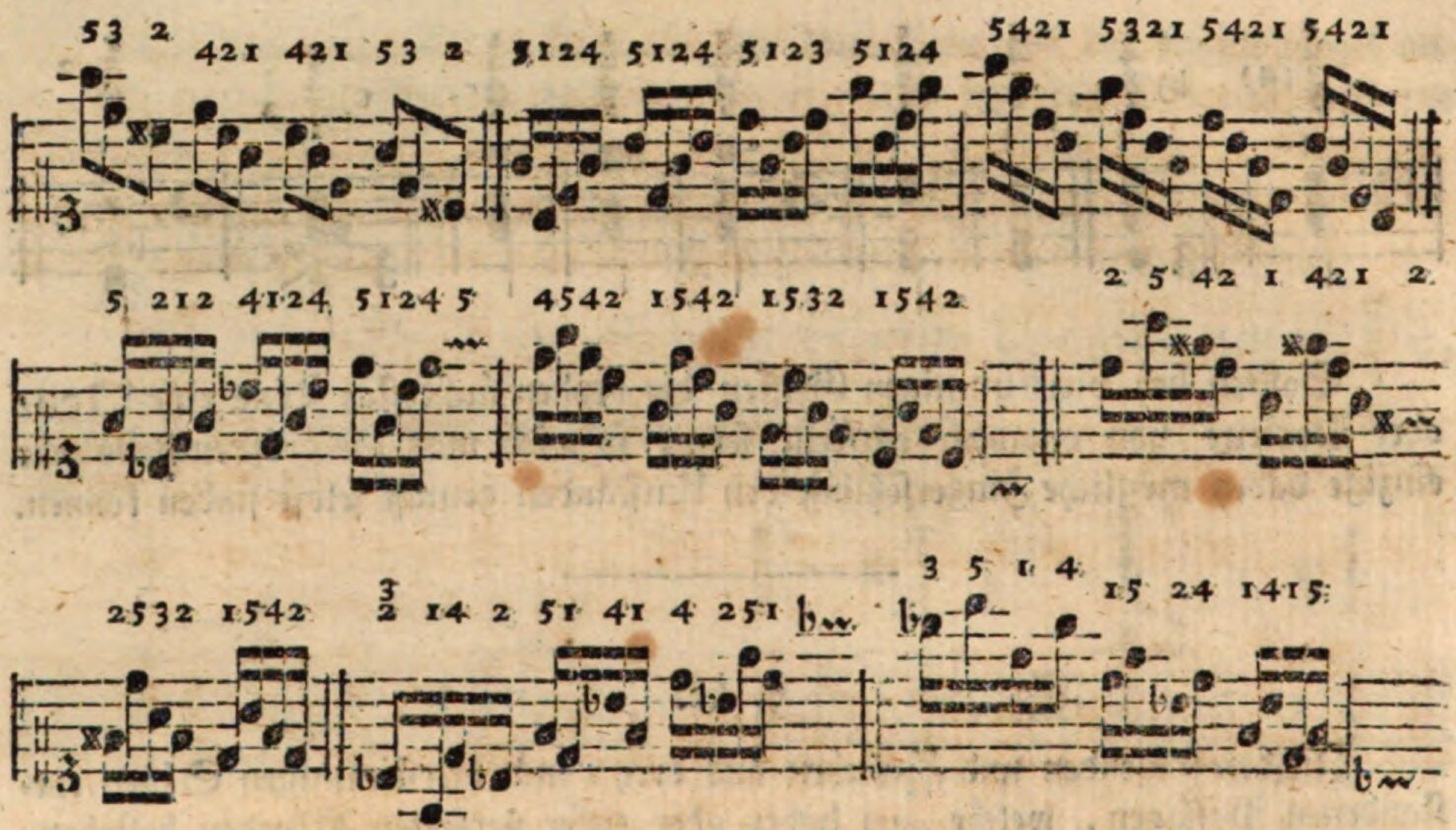
Sollten bey vierſtimmigen Griffen die beyden äußerſten Töne eine None oder Decime von einander entfernt ſeyn, ſo wird man die größtentheils nur einzige dabey mögliche Fingerſetzung den Umſtänden gemäß ſelbſt finden können.

---

§. 62.

In den folgenden und ähnlichen aus drey = und vierſtimmigen Sätzen entſtandenen Paſſagen, welche aus höher oder tiefer verſetzten Akkorden beſtehen, finden hin und wieder mancherley Fingerſetzungen ſtatt. Ich will die, welche ich für die beſte halte, beyfügen; wer ſie hin und wieder für ſeine Hand nicht bequem ſindet, der kann eine andere wählen.





Fünfter Abſchnitt.

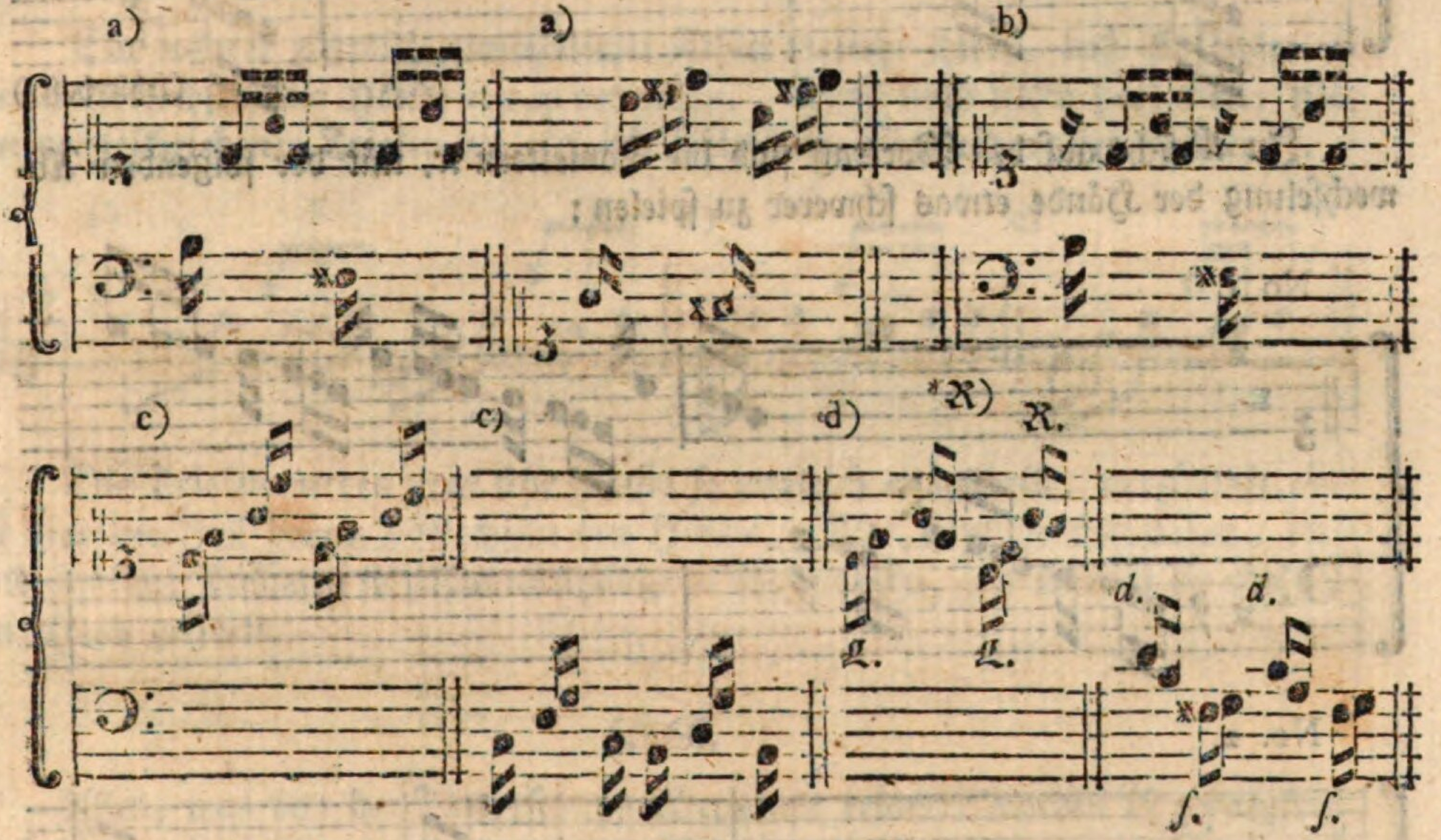
Von einigen Paſſagen ꝛc. welche abwechſelnd mit beyden Händen geſpielt werden müſſen, und von dem ſo genannten Ueberſchlagen und Eindringen der Hände.

§. 63.

Es giebt gewiſſe Stellen, welche mit Einer Hand entweder gar nicht, oder ziemlich unbequem heraus zu bringen ſind, da ſie zum Theil nur wenig Uebung erfordern, wenn man dabey mit beyden Händen abwechſelt. Einige Bemerkungen darüber werden hinreichend ſeyn, dem Anfänger einen Begriff davon beyzubringen. Die Hauptfrage hierbey iſt dieſe: Woran erkennt man die Noten, welche für die eine oder die andere Hand beſtimmt ſind? Der Merkmale giebt es vorzüglich vier, nämlich: die Noten ſtehen 1) auf beyden Syſtemen, in ihrem gewöhnlichen oder in einem veränderten Schlüſſel, wie bey a), in dieſem Falle ſpielt jede Hand die ihr ohnedies zukommenden Noten; 2) fügt man auch wohl noch Pauſen hinzu, um dadurch anzudeuten, daß die Eine Hand ſo

lange

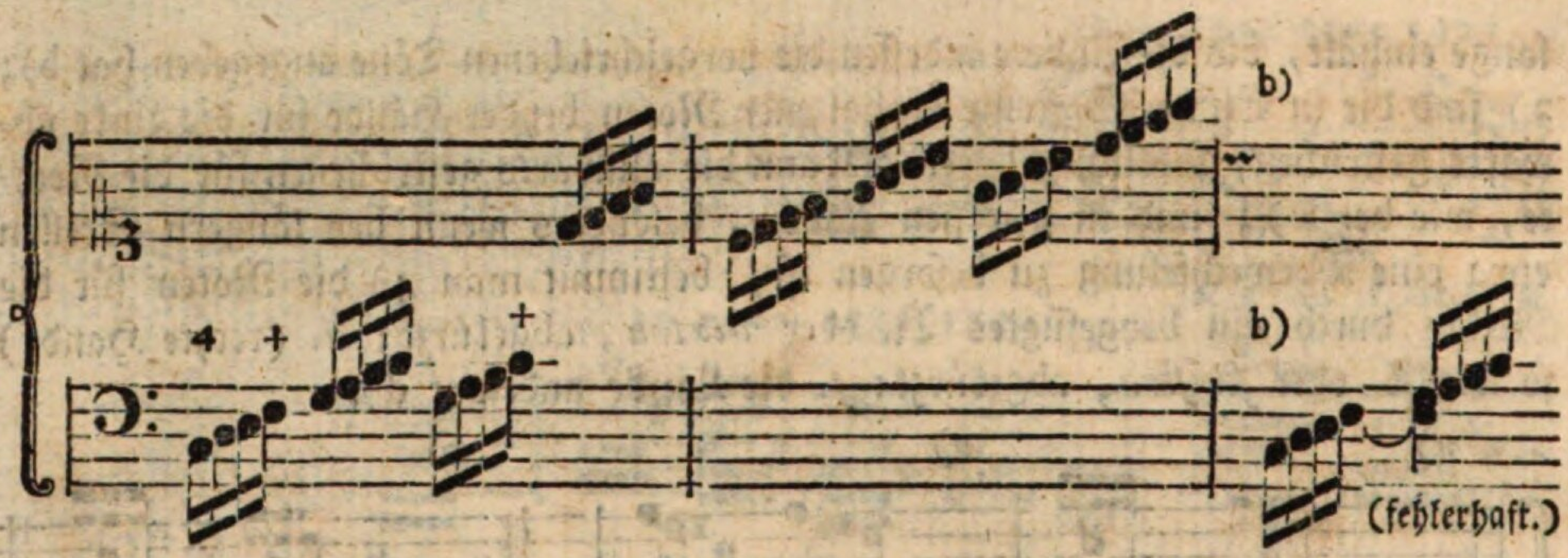
lange einhält, bis die Andere indeſſen die vorgeſchriebenen Töne angegeben hat b); 3) ſind die in Einem Syſteme enthaltenen Noten beyder Hände für die Linke abwärts geſtrichen, folglich gehören alsdann die aufwärts geſtrichenen für die Rechte, wie bey c); und in gewiſſen Fällen, beſonders wenn bey längern Stellen etwa eine Verwechſelung zu beſorgen iſt, beſtimmt man 4) die Noten für die Rechte durch ein beygefügtes R. oder *dextra*, abgekürzt: *d.* (rechte Hand,) ſo wie L. oder *ſiniſtra*, abgekürzt: *ſ.* die Linke andeutet d).



§. 64.

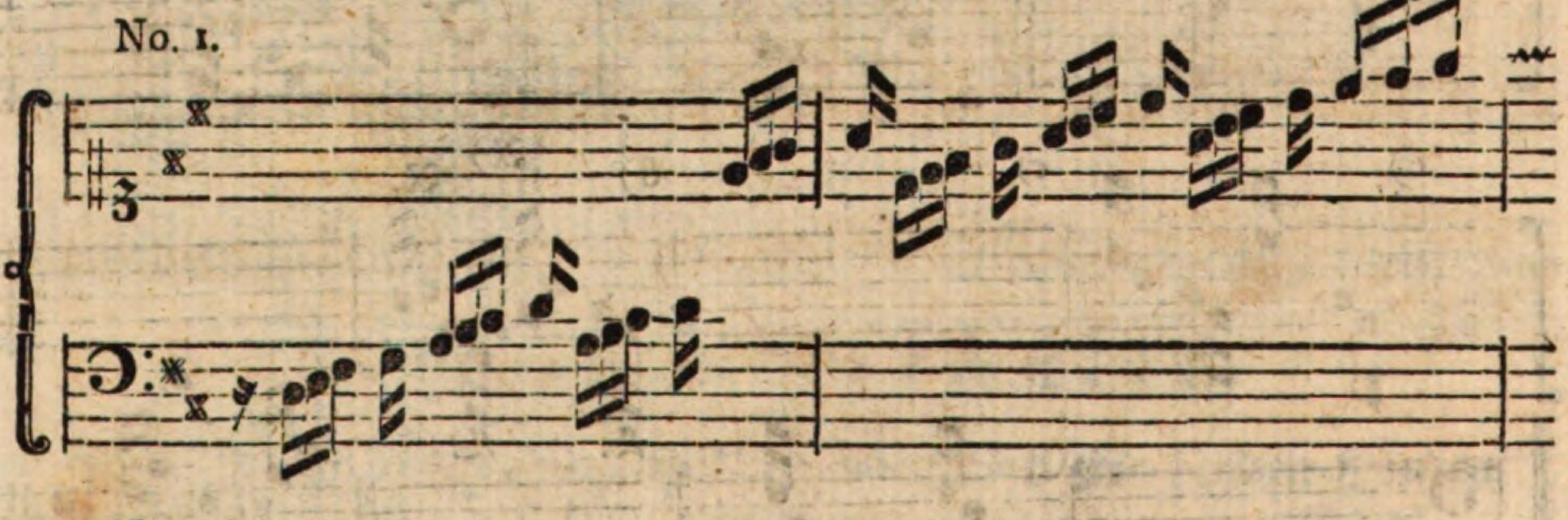
Zur erſten Uebung in dergleichen Paſſagen kann man etwa die Tonleitern, anfangs auf die nachſtehende Art, ſodann rückwärts, ſpielen laſſen. Nur muß der Lehrer ſeine Schüler dazu anhalten, daß ſie beym Abwechſeln der Hände den zuletzt gebrauchten Finger, z. B. in dem erſten Takte der folgenden Tonleitern den Daumen der linken Hand, von dem mit + bemerkten f und c, gehörig abheben. Denn gemeiniglich laſſen ſie den jedesmal zuletzt gebrauchten Finger auf der Taſte liegen, wie bey b).

*) In dieſen Beyſpielen, wo es blos darauf ankommt, die Bedeutung der beygefügten Buchſtaben zu erklären, würde man auch ohne dieſes Merkmal die für jede Hand beſtimmten Noten errathen; es werden aber weiter unten einige Stellen vorkommen, wobey die Buchſtaben nöthiger ſind.

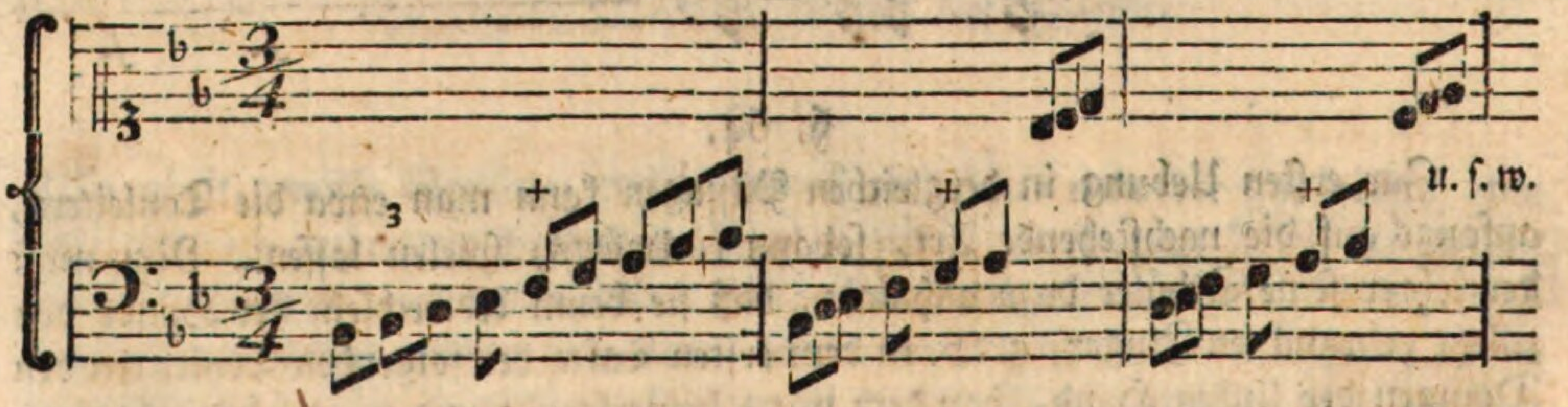


In Abſicht auf den Vortrag ſind die Tonleitern ꝛc. mit der folgenden Abwechſelung der Hände etwas ſchwerer zu ſpielen:

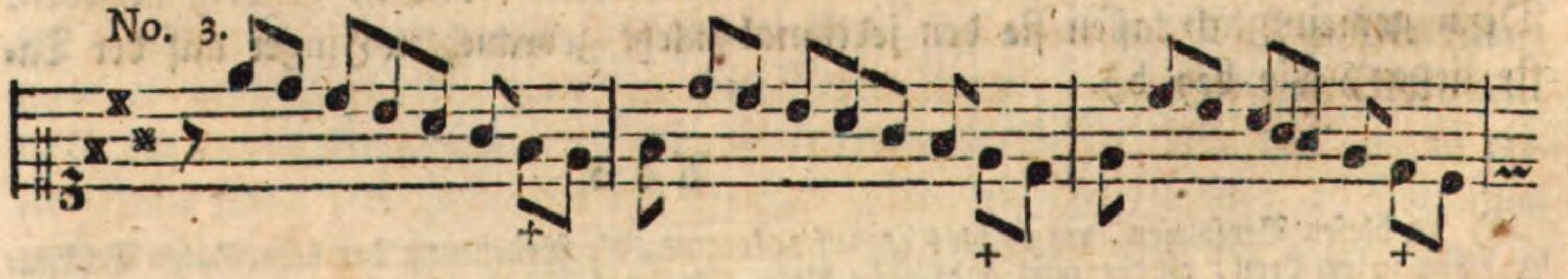
No. 1.



No. 2.



No. 3.

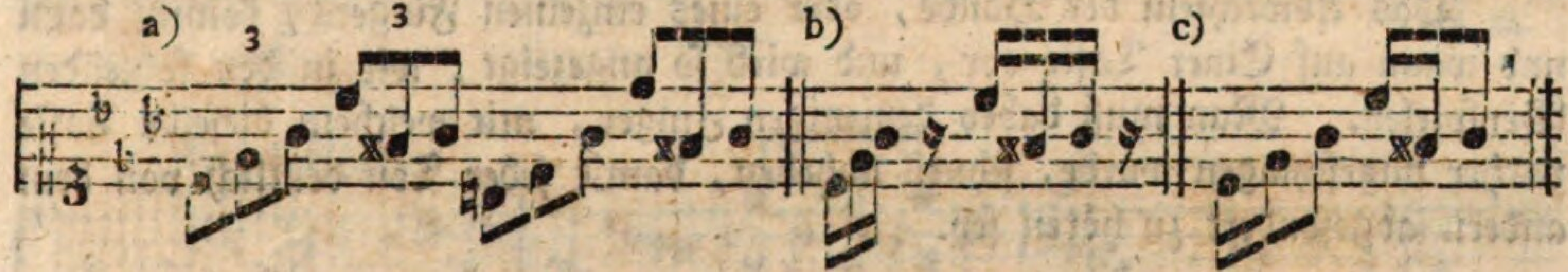


weil

weil hierbey die guten Noten, welche einen merklichen Nachdruck erhalten müſſen, *) nicht immer mit dem Abwechſeln der Hände zugleich, ſondern ſpäter oder früher eintreten. Gewöhnlich aber geben Anfänger, wenn ſie eine andere Hand einſetzen, den erſten Ton ſtärker an, als die übrigen, da dies doch in vielen Fällen (z. B. bey den mit + bezeichneten Noten in No. 2. und 3.) ganz falſch iſt.

§. 65.

Ein anderer ziemlich gewöhnlicher Fehler beſteht darin, daß Anfänger oft beym Abwechſeln der Hände etwas verweilen. Denn nicht ſelten hört man, ſtatt der vorgeſchriebenen Triolen bey a), die fehlerhafte Eintheilung bey b) oder c).

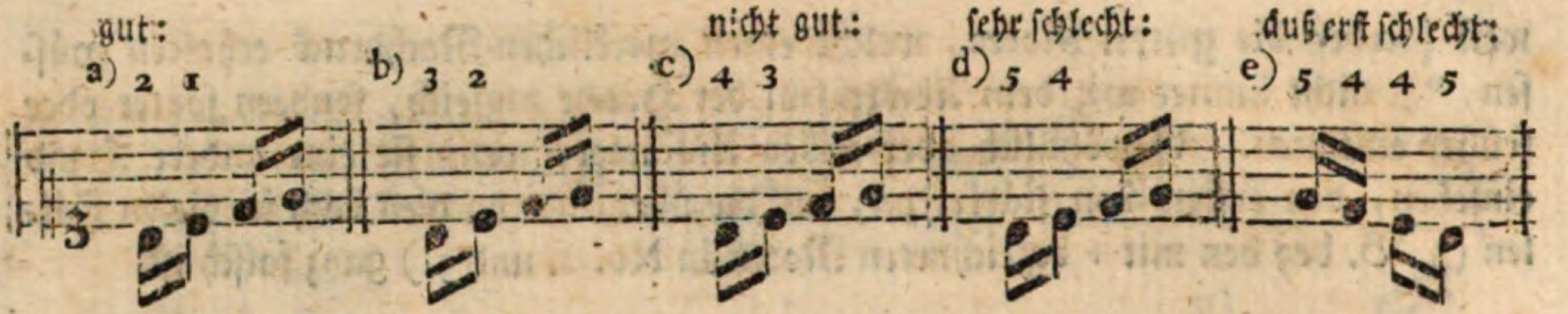


Die Triolen werden zwar ſehr häufig ſo ungleich eingetheilt, vorzüglich aber iſt dies der Fall beym Abwechſeln der Hände. Man bemühe ſich daher, dieſe und ähnliche Paſſagen ſo zuſammenhängend vorzutragen, als würden ſie mit Einer Hand geſpielt.

§. 66.

Alles, was von der Fingerſetzung überhaupt erinnert worden iſt, das muß auch hierbey beobachtet werden. Neue Regeln ſind hierzu nicht nöthig, da ſich alles auf die ſchon bekannten zurück führen läßt. Nur dies Einzige merke man, daß es beym Abwechſeln der Hände, beſonders in ſtufenweiſe fortſchreitenden Paſſagen ꝛc. nicht gut iſt, mehrere Finger übrig zu behalten. Man ſuche daher, wo möglich, bey aufſteigenden Stellen in der linken Hand mit dem Daumen oder wenigſtens mit dem zweyten Finger aufzuhören, damit die Rechte ungehindert an ihren Platz kann. Im Abſteigen gilt das in Anſehung der rechten Hand, was vorher von der linken geſagt wurde. Wie nöthig dieſe Anmerkung iſt, läßt ſich einigermaßen aus den folgenden Beyſpielen beurtheilen.

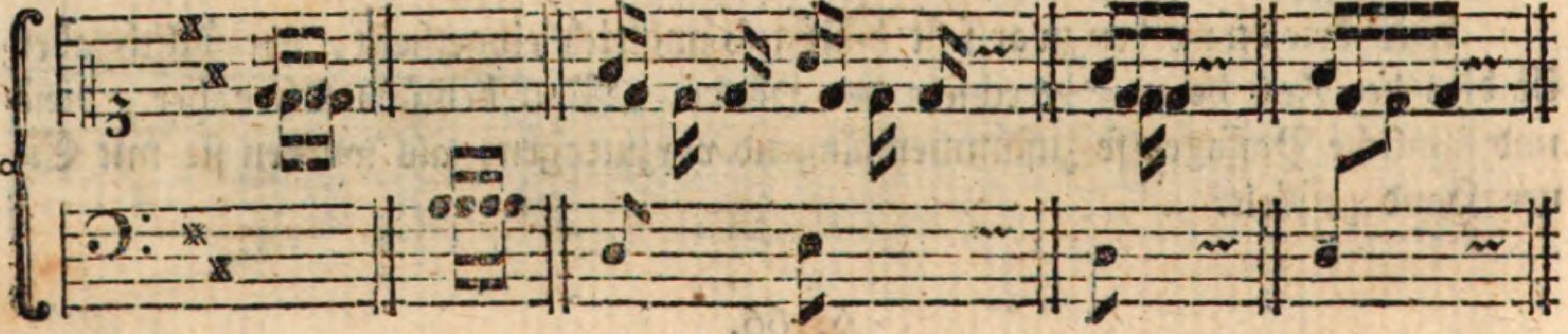
*) Ein Umſtand, worauf man bey längern Paſſagen mit abwechſelnden Händen vorzüglich zu ſehen hat.



Daß aber auch das Aneinanderſetzen der Hände, bey d) und e), in gewiſſen Fällen nöthig und folglich gut ſeyn kann, werde ich weiter unten zeigen.

§. 67.

Das Abwechſeln der Hände, oder eines einzelnen Fingers, kommt dann und wann auf Einer Taſte vor, und wird ſo angezeigt, wie in den folgenden Beyſpielen. Man muß dabey denjenigen Finger, mit welchem dieſelbe Taſte vorher angeſchlagen wurde, ſchnell abheben, damit jeder Ton deutlich von dem andern abgeſondert zu hören ſey.

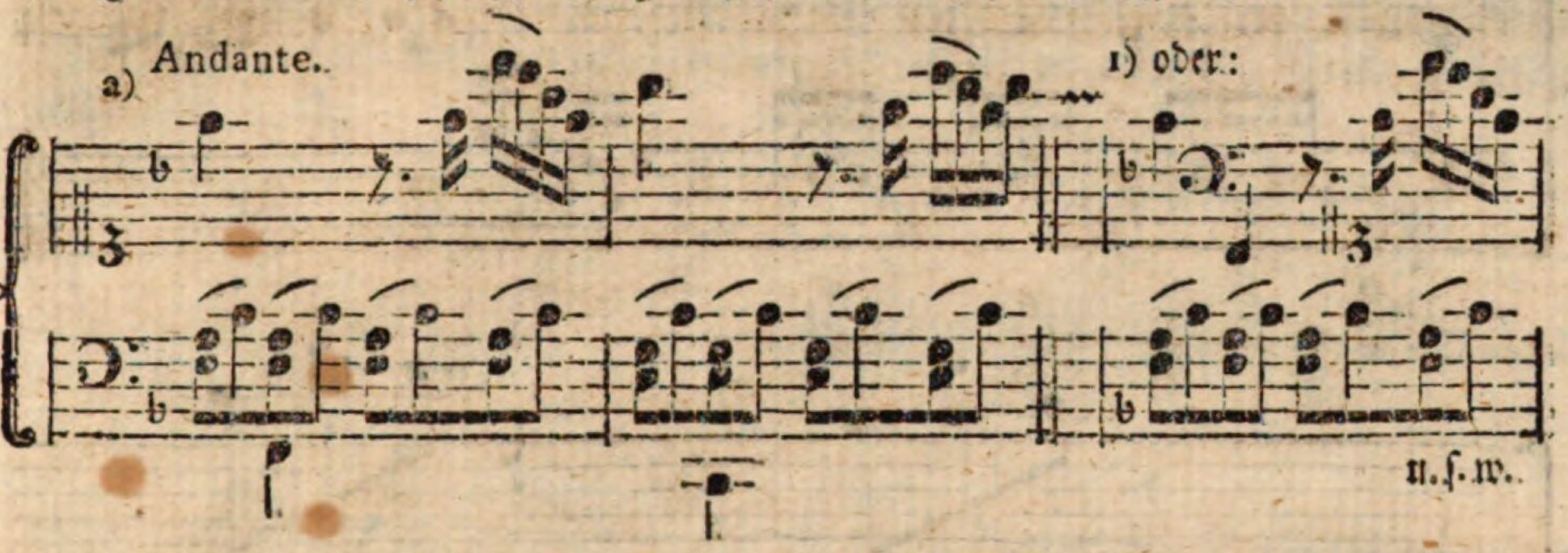


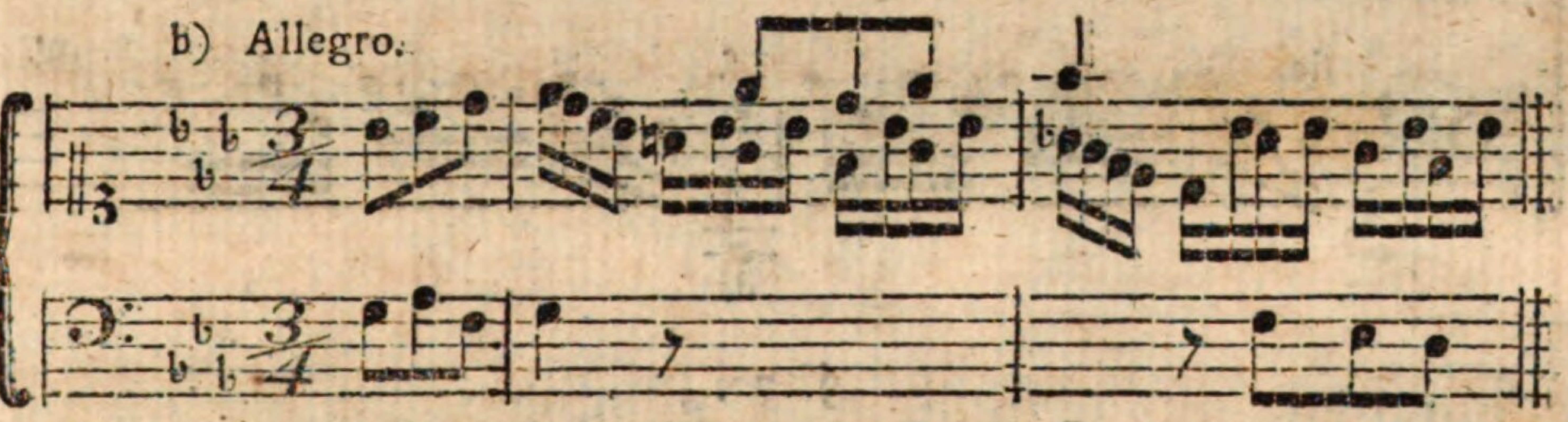
§. 68.

Das **Ueberſchlagen der Hände**, worunter auch das Unterſetzen derſelben mit begriffen iſt, wurde ehedem für ein ſehr weſentliches Kunſtſtück gehalten. Man würde daher die Geſchicklichkeit desjenigen Klavierſpielers, welcher nicht irgend eine Menuett ꝛc. mit (kreuzweiſe) überſchlagenen Händen, oder eine Bataille mit donnernden Karthaunen, auf die angezeigte Art hätte ſpielen können, ſehr bezweifelt haben. — Gegenwärtig trifft man zwar auch von guten Meiſtern geſetzte Tonſtücke an, worin dieſe Spielart vorkommt; allein man gebraucht ſie ſeltner, und nicht leicht eher, bis ſie eines beſondern Gedankens wegen nothwendig wird. Indeß laſſen freylich noch verſchiedene neuere Komponiſten zuweilen blos aus Tändeley die Hände überſchlagen.

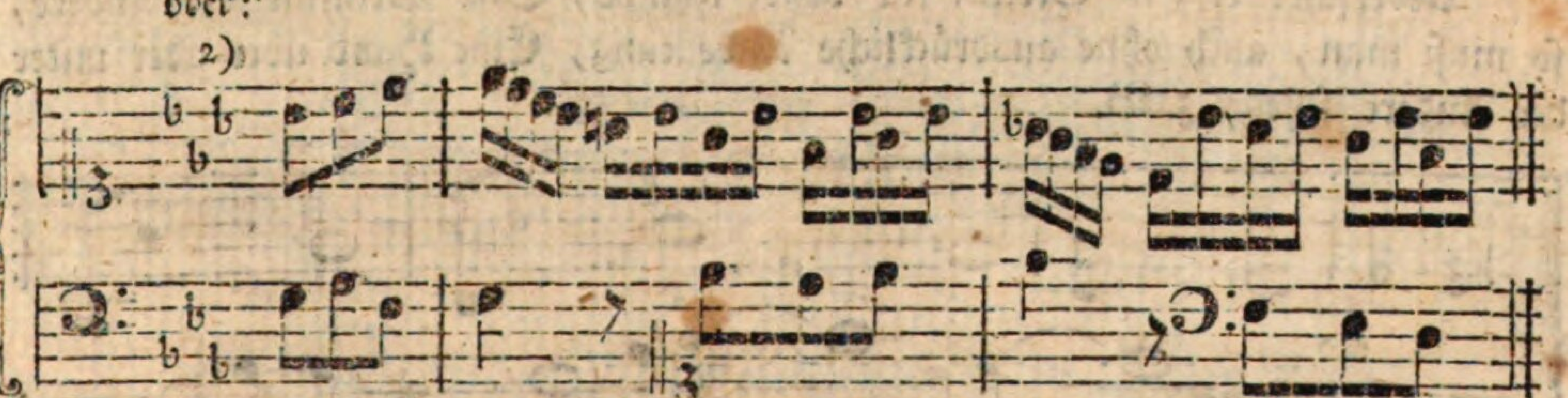
§. 69.

Mehrentheils kann man aus dem Zuſammenhange beurtheilen, mit welcher Hand das Ueberſchlagen nöthig iſt, wie in dieſen Beyſpielen.



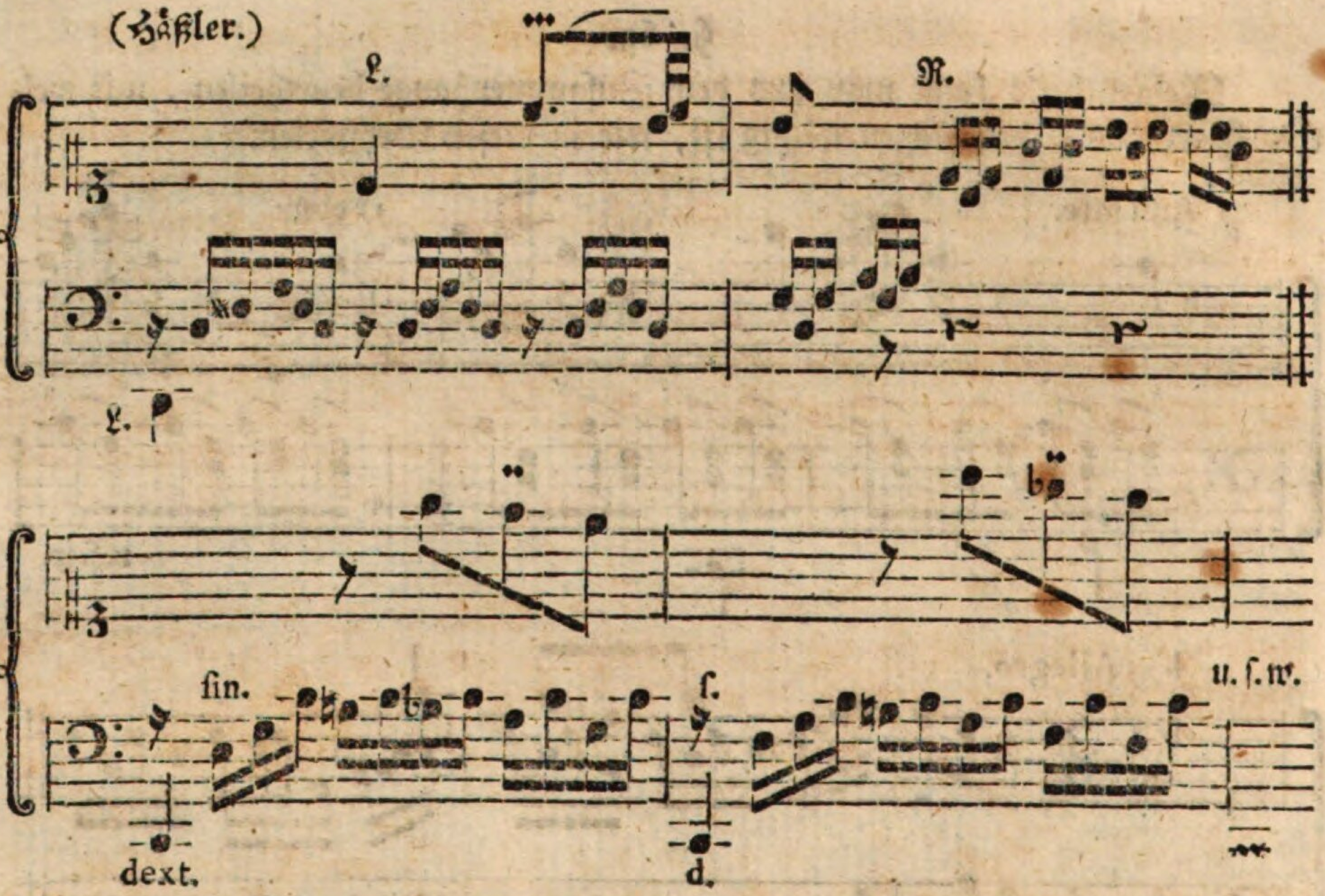


oder:



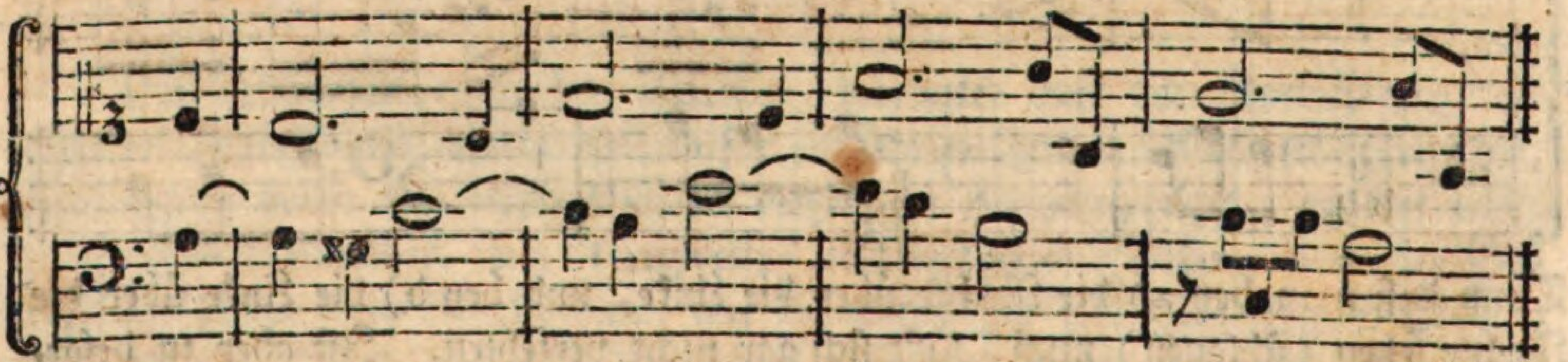
Denn daß man bey a) die Rechte über die Linke, und bey b) die Linke über die Rechte ſetzen (ſchlagen) muß, läßt ſich gar nicht verfehlen. Iſt aber zu beſorgen, daß vielleicht Einer oder der Andere die Noten für die linke Hand mit der Rechten, oder die für die Rechte mit der Linken ſpielen möchte: ſo pflegen ſorgfältigere Komponiſten entweder den Schlüſſel für Eine Hand zu verändern, wie in den obigen Beyſpielen 1) und 2), oder ſie beſtimmen die Rechte nach §. 63. durch ein beygefügtes R. *dext.* oder *d.* ꝛc. die Linke aber durch L. *ſin.* oder *ſ.* ꝛc. wie hier:

(Häßler.)

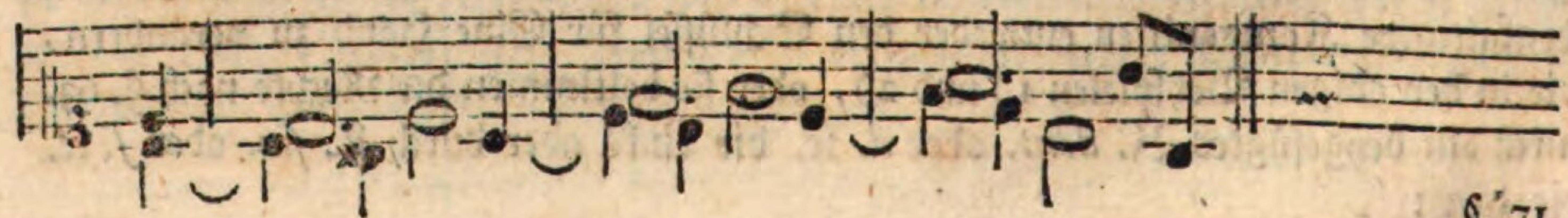


§. 70.

Ueberſchreitet (in Stellen für beyde Hände) Eine Stimme die Andere, ſo muß man, auch ohne ausdrückliche Andeutung, Eine Hand über oder unter die Andere ſetzen, z. B.



Dieſelbe Spielart wird auch erfordert, wenn die Noten für beyde Hände in Einem Syſteme ſtehen, wie hier:

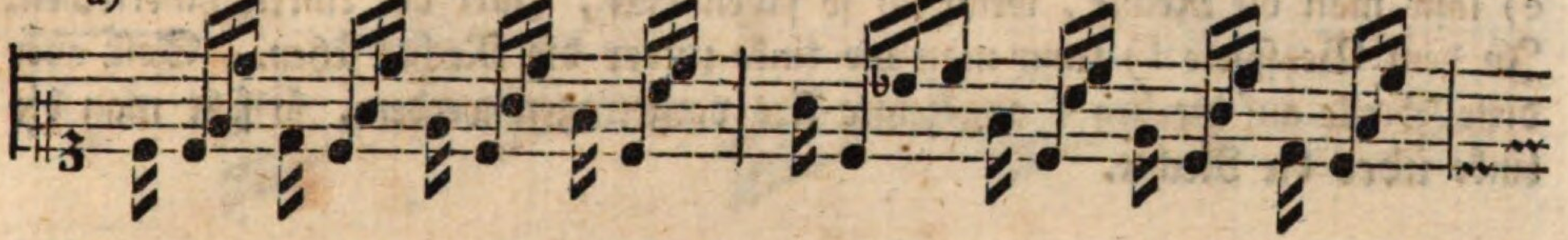


§. 71.

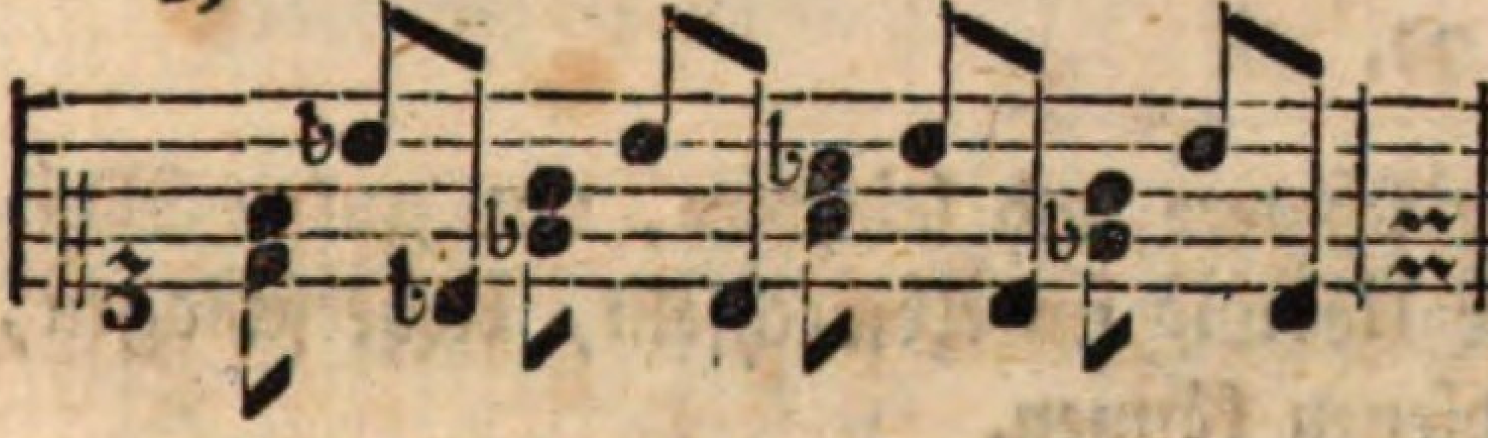
§. 71.

Außer den erwähnten Fällen, worin man die Hände überſchlagen muß, giebt es noch eine beſondere Art, wobey die Eine Hand auf ihrem Platze bleibt, (und nicht gerückt werden darf,) indem die Andere an derſelben Stelle gleichſam eindringt, z. B.

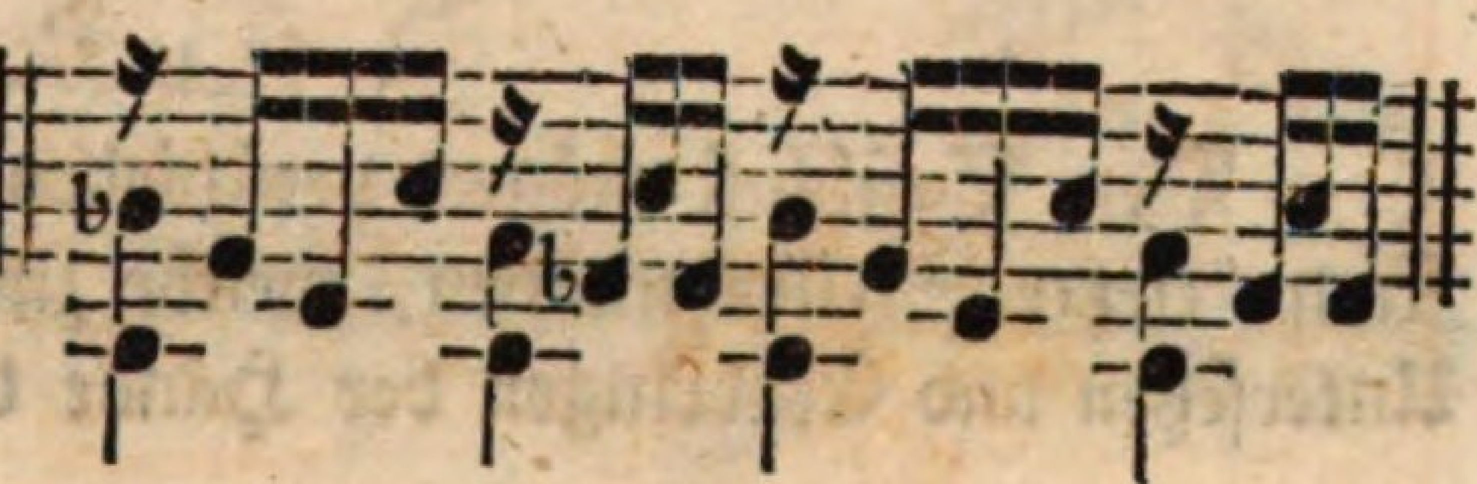
a)



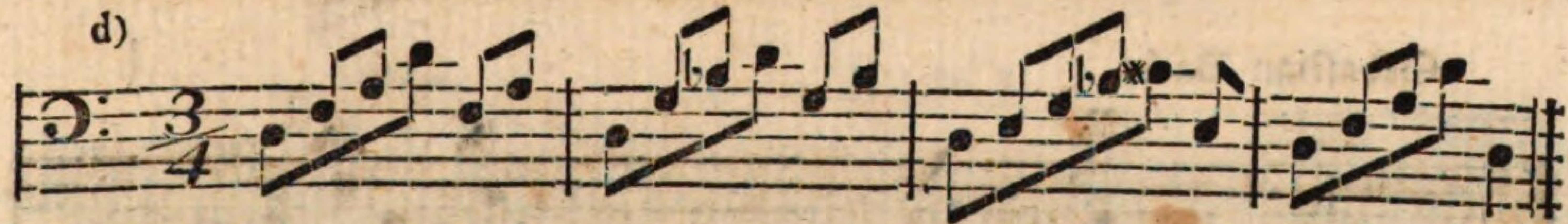
b)



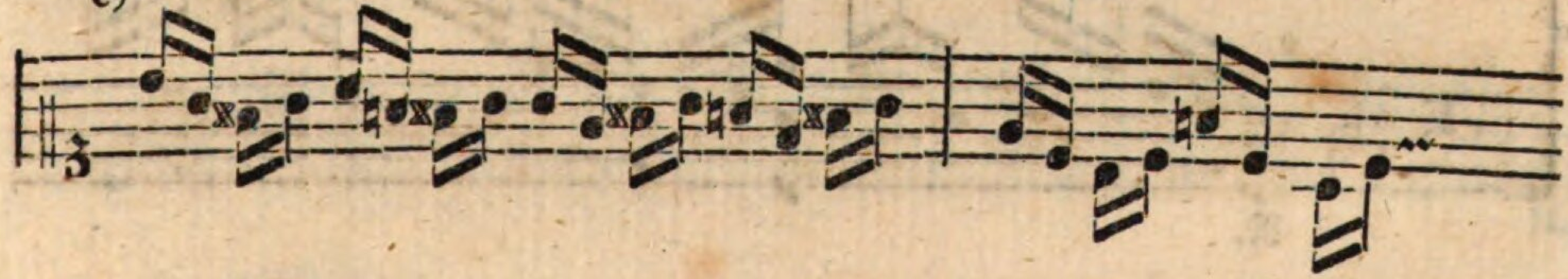
c)



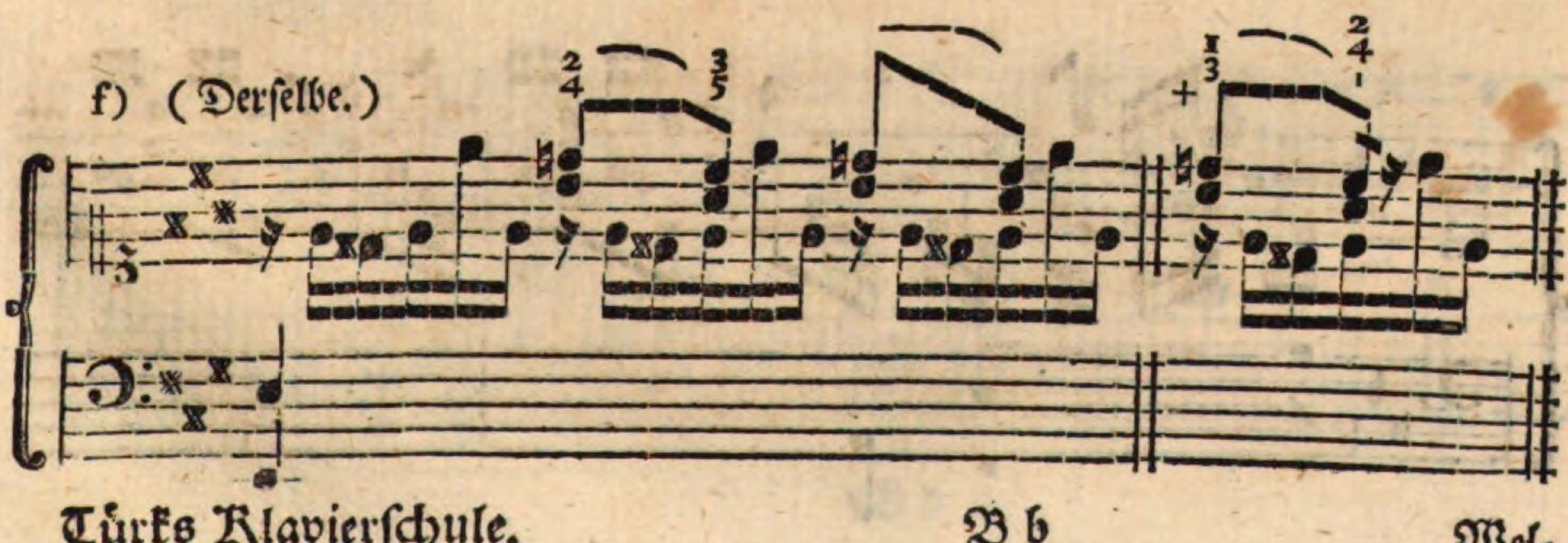
d)



e) (Häßler.)



f) (Derſelbe.)

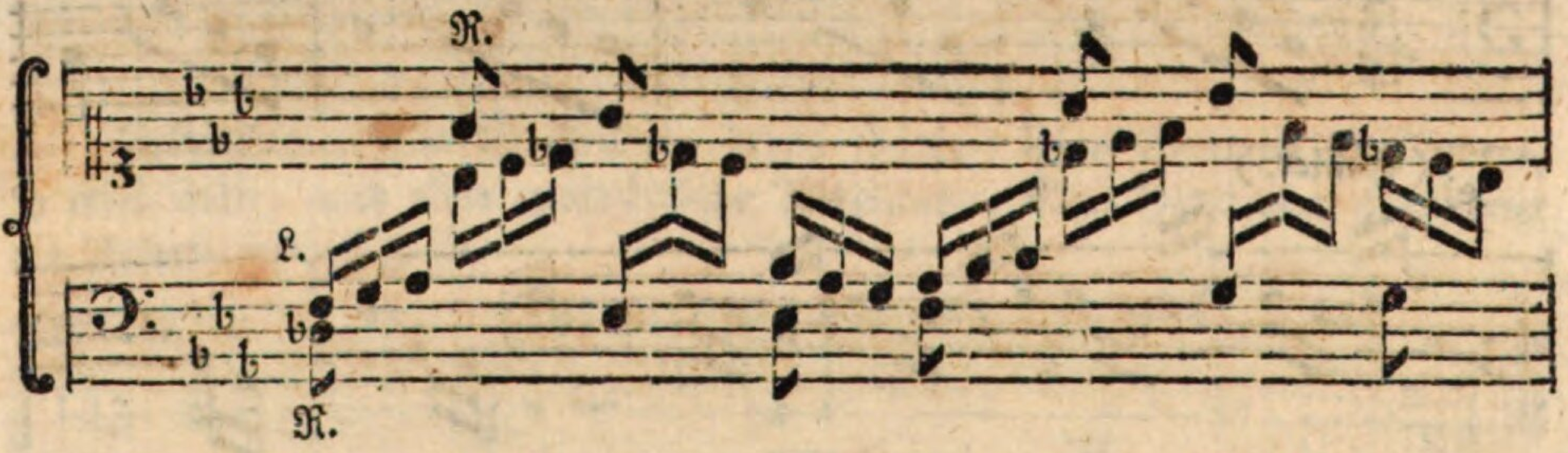


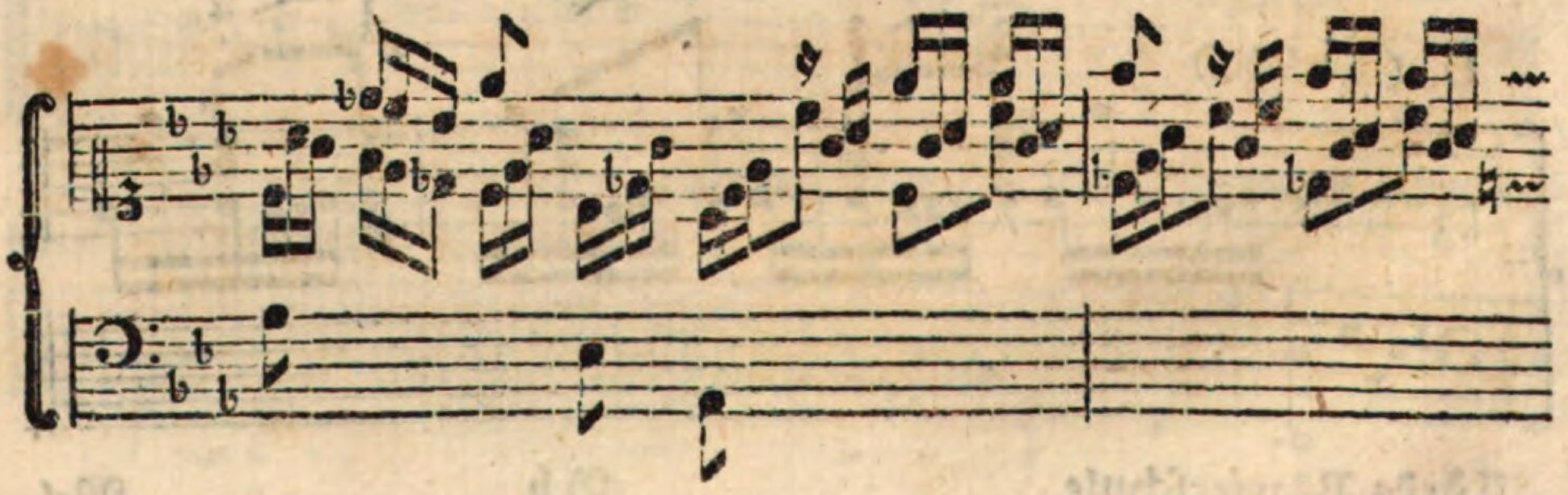
Welche Hand man in ſolchen Fällen über oder unter die andere zu ſetzen hat, läßt ſich im Allgemeinen nicht beſtimmen; denn dies hängt jedesmal von der Bequemlichkeit, nur ſelten von der Willkühr des Spielers ab. In den Beyſpielen a) c) und d) muß die Linke über, bey b) aber unter die Rechte geſetzt werden. Doch wären allenfalls auch die beyden Takte a) auf die letztere Art, (mit der Linken unter der Rechten,) wiewohl nicht ſo bequem, heraus zu bringen. Bey e) läßt man die Rechte, wenn ich ſo ſagen darf, unter der Linken hinkriechen. In dem Beyſpiele f) kann man die Linke unter die Rechte ſetzen. Soll aber dieſe Stelle auf die bey + angezeigte Art vorgetragen werden, ſo ſetzt man die Linke über die Rechte.

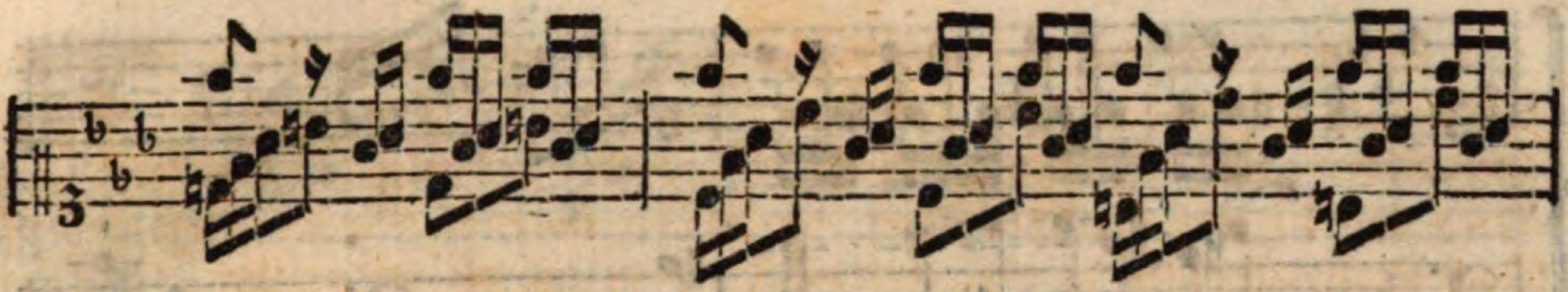
§. 72.

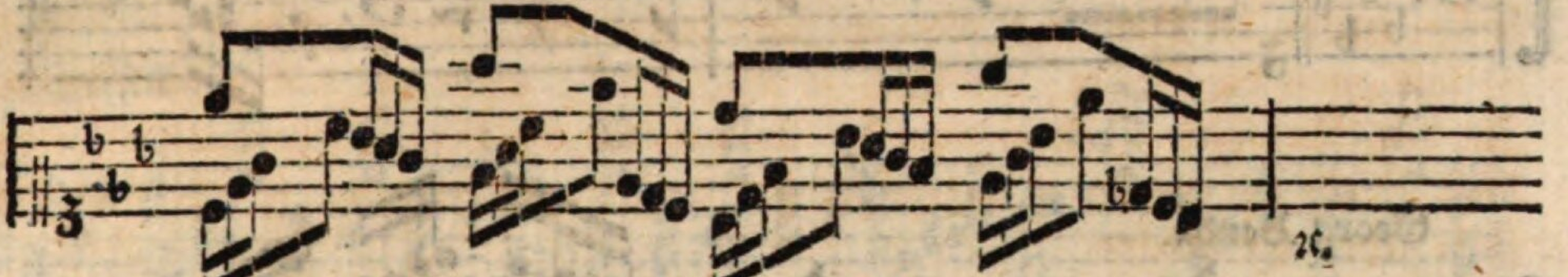
Den Beſchluß mögen verſchiedene ſchwere und leichtere, von guten Meiſtern geſetzte Stellen machen, welche zur Uebung im Abwechſeln, Ueberſchlagen, Unterſetzen und Eindringen der Hände dienen können.

Sebaſtian Bach.

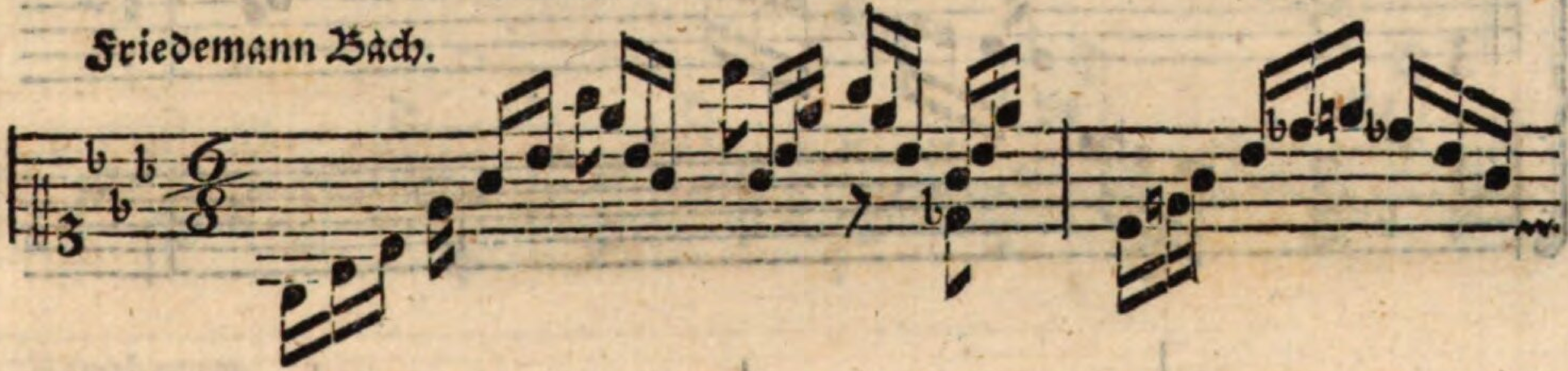




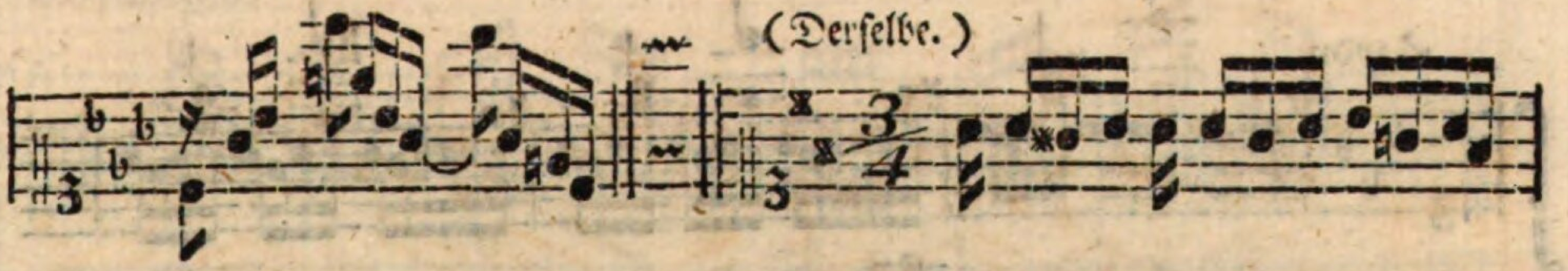




Friedemann Bach.

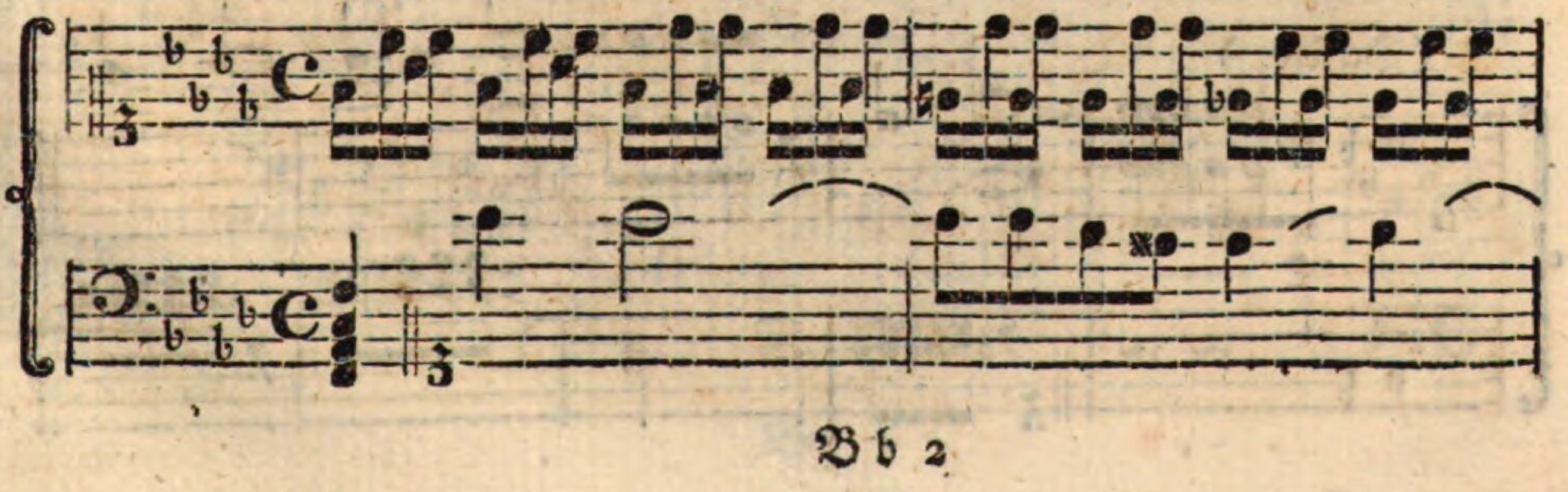


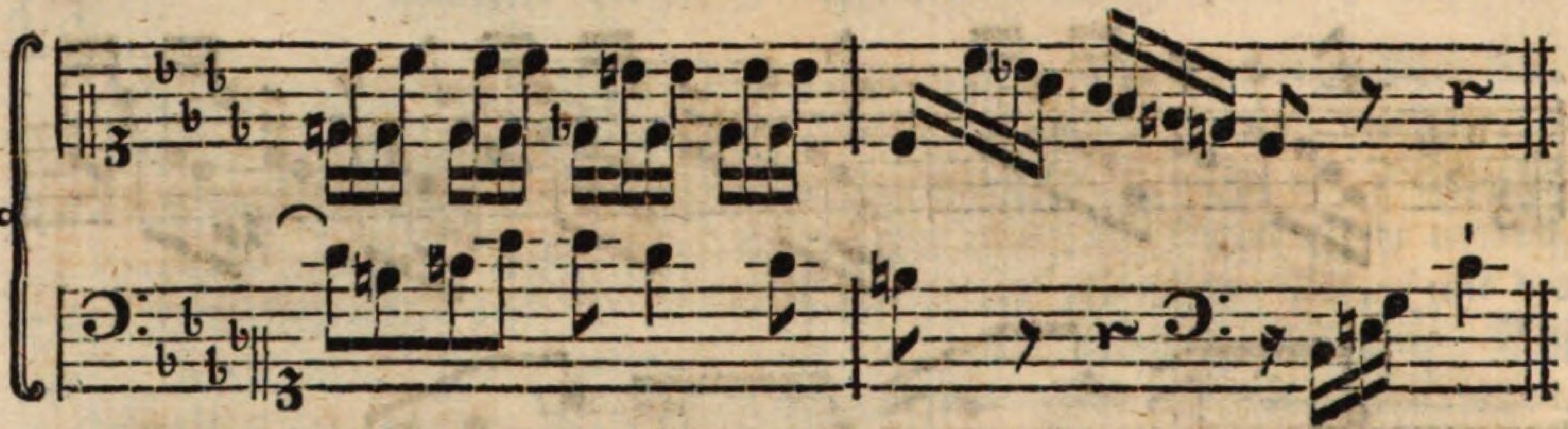
(Derſelbe.)



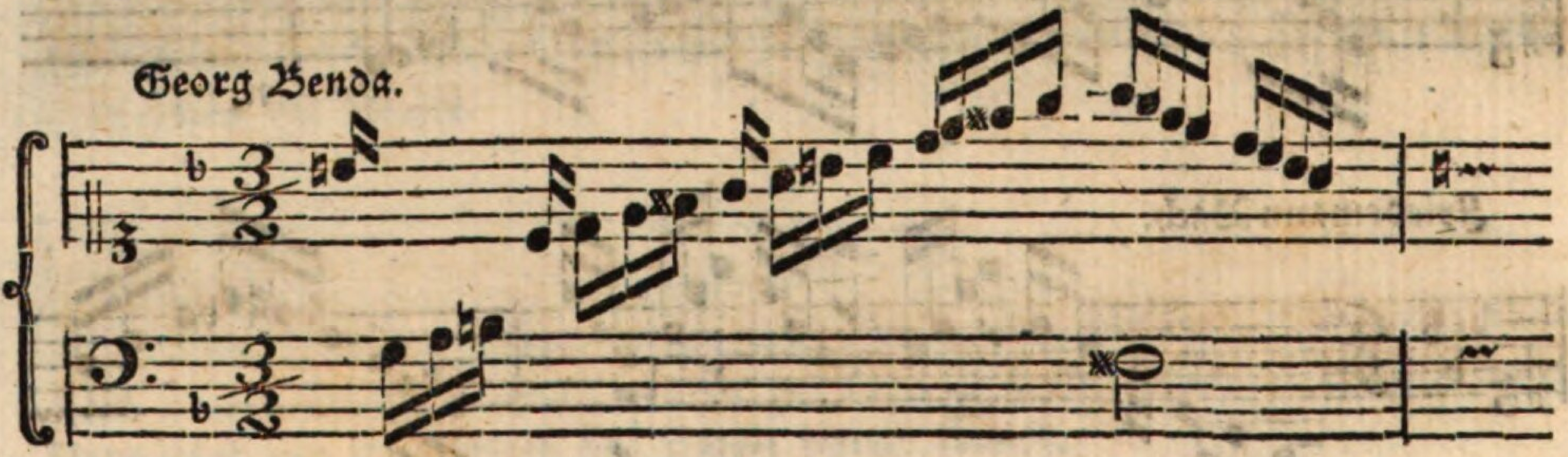
ꝛc.

Emanuel Bach.

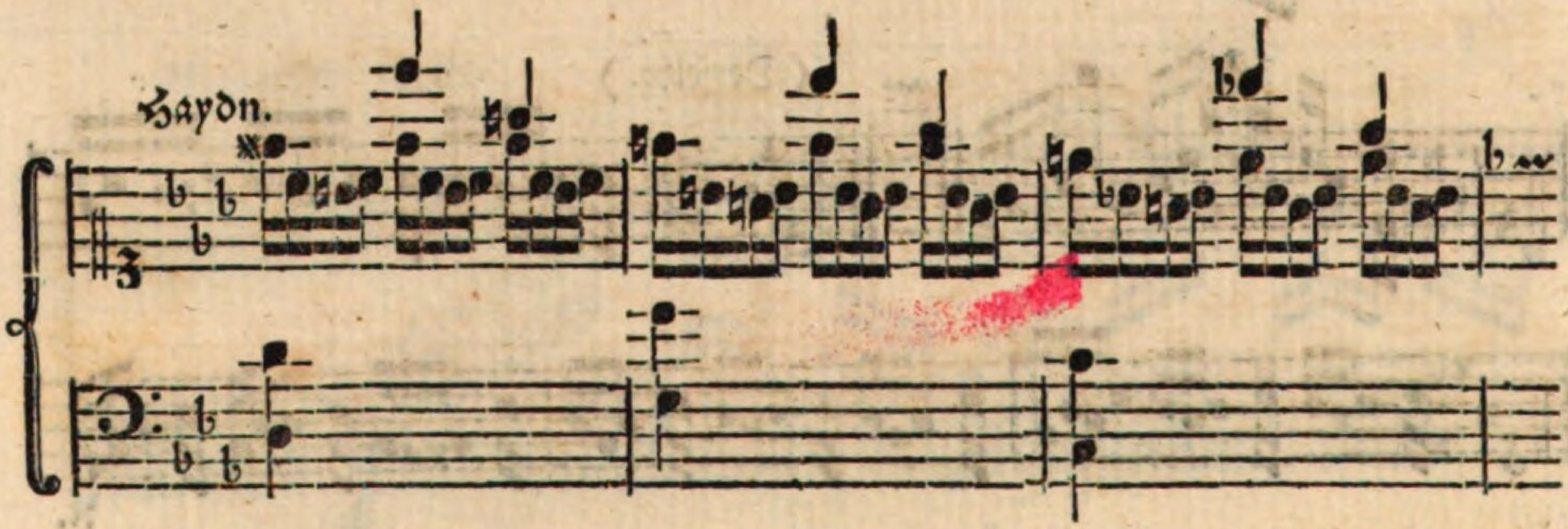




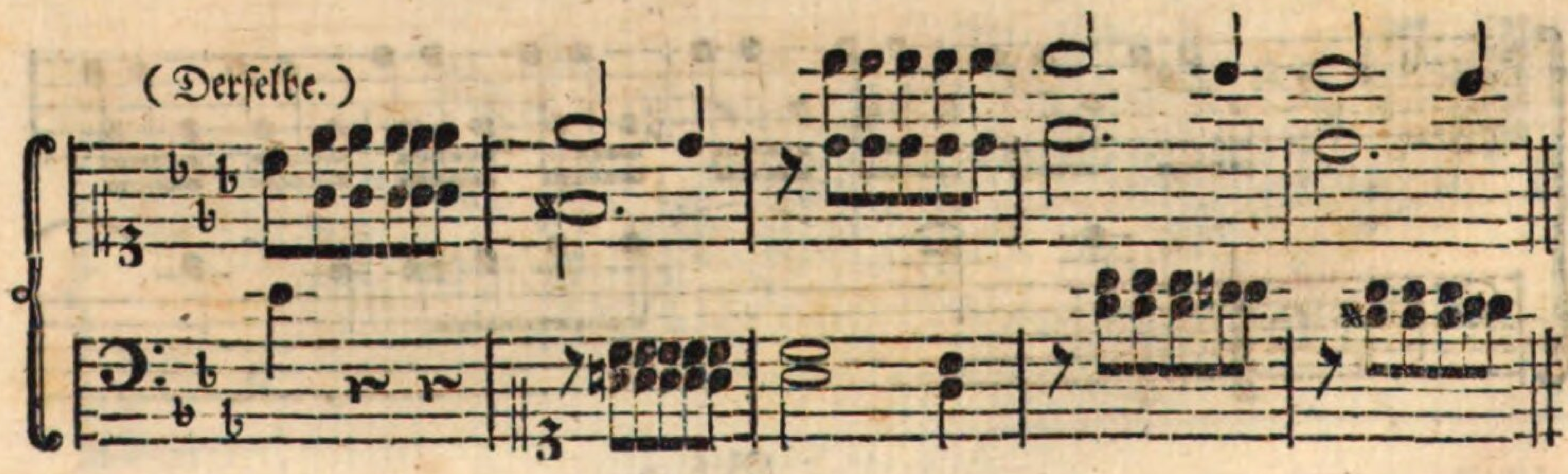
Georg Benda.



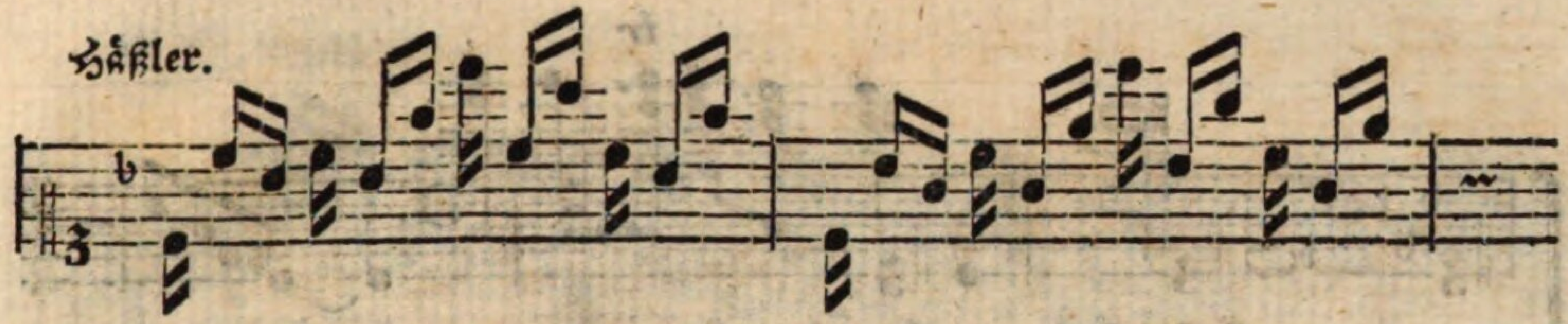
Haydn.



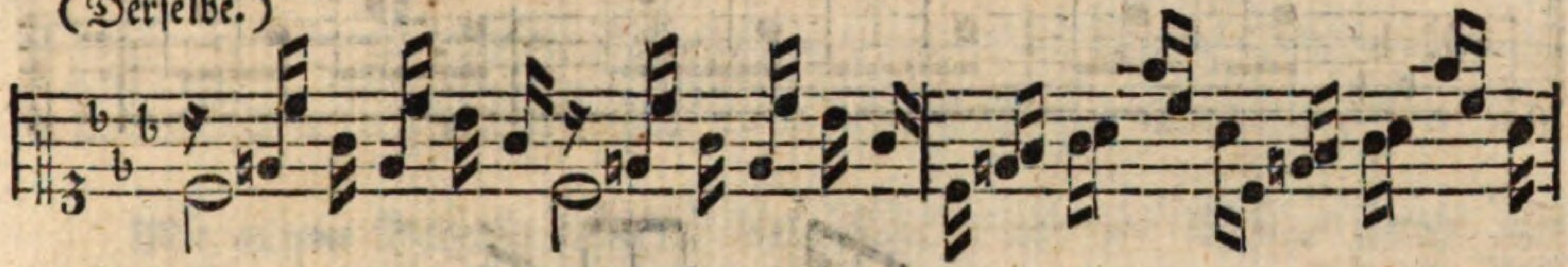
(Derſelbe.)

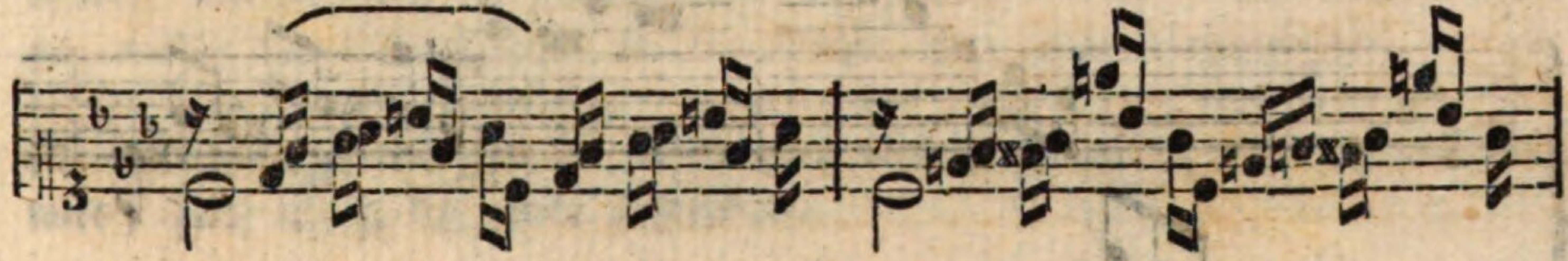


Häßler.

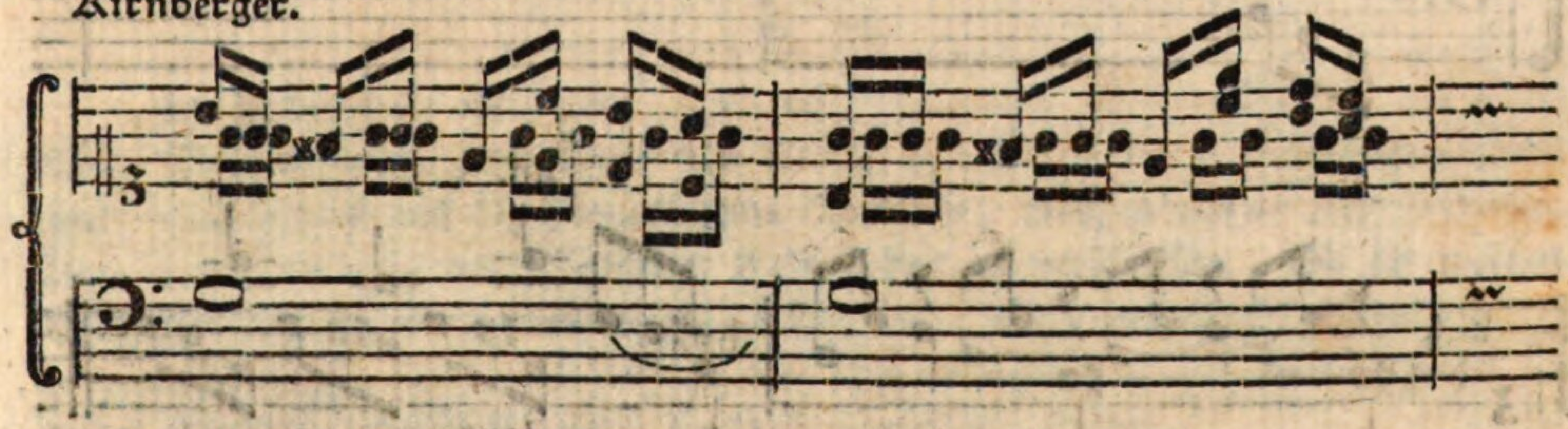


(Derſelbe.)

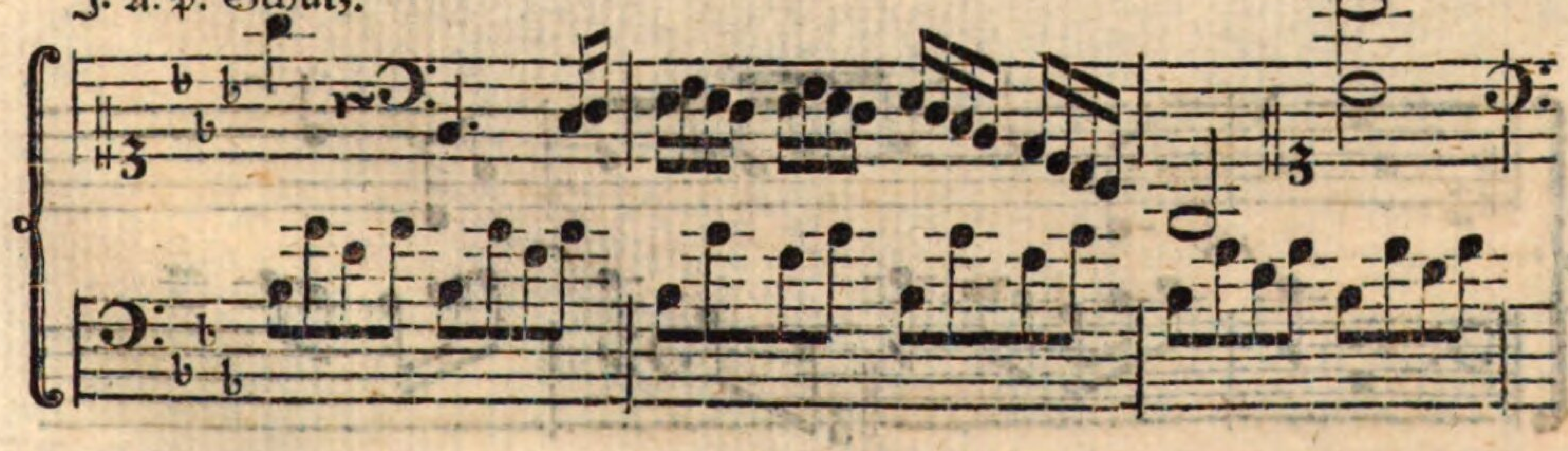


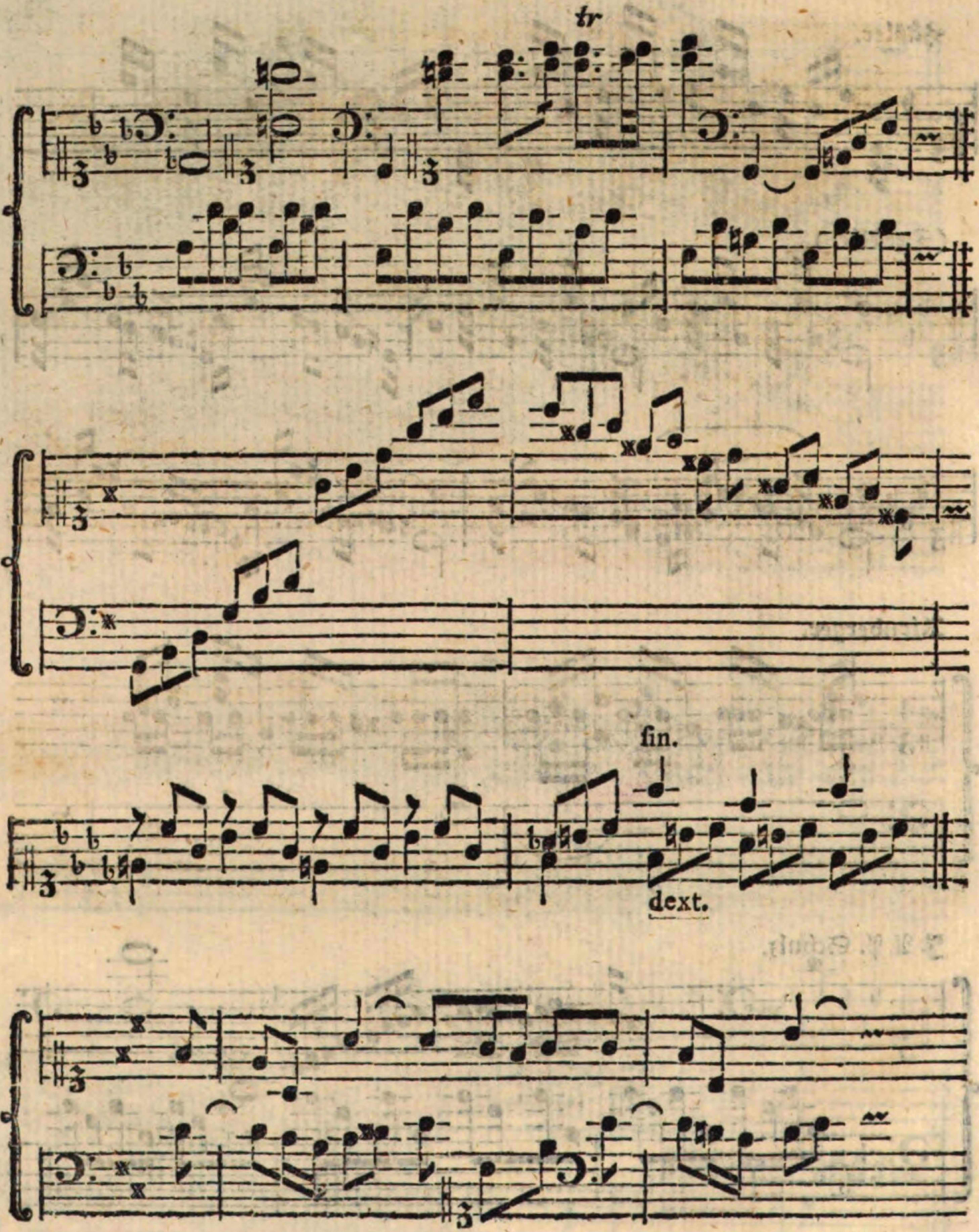


Kirnberger.

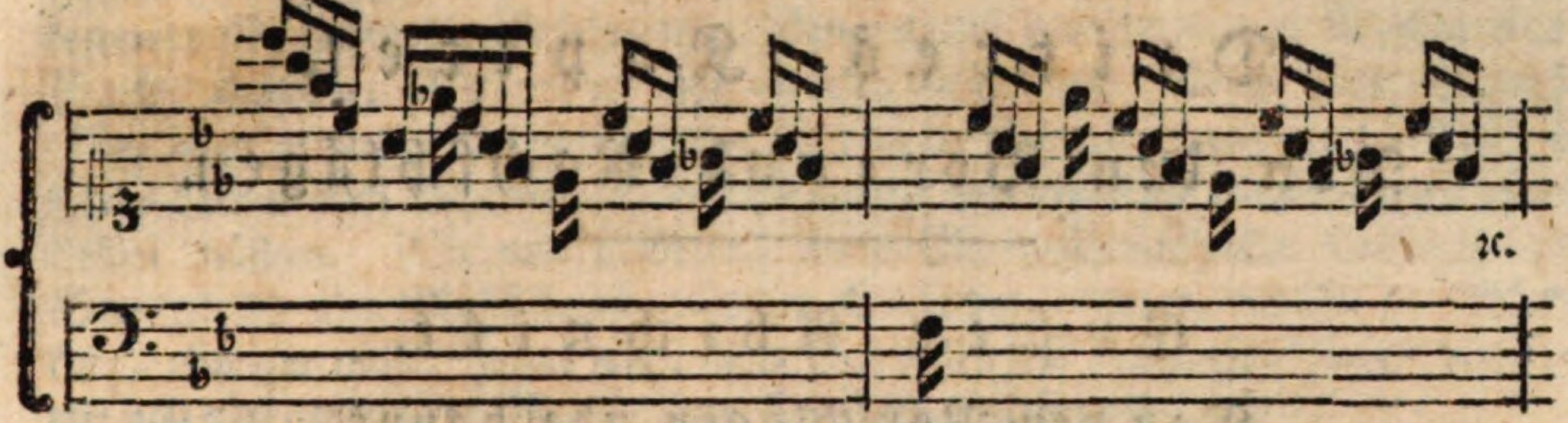


J. A. P. Schulz.




tr
fin.
dext.

E. W. Wolf.



Mit gutem Bedacht habe ich dieſe Stellen aus den Arbeiten älterer und neuerer Komponiſten von anerkannten Verdienſten entlehnt, um dadurch Einige, welche das Ueberſchlagen ꝛc. der Hände gern ohne Einſchränkung zu einer bloßen Tändeley herabwürdigen möchten, bey dieſer Gelegenheit, wo möglich, eines Beſſern zu überzeugen. Daß aber dieſe Spielart ſehr oft gemißbraucht wird, habe ich §. 68. ſchon zugegeben.

§. 73.

Zur Uebung in ein= zwey= und mehrſtimmigen Sätzen füge ich am Ende dieſes Buches einige zum Theil ſehr leichte Handſtücke bey. Ich nahm dabey zwar hauptſächlich auf die Fingerſetzung Rückſicht; indeſſen war es auch nothwendig, zur Erlernung der Manieren Gelegenheit zu verſchaffen. Ob ich meinen Endzweck erreicht habe, mögen die entſcheiden, welche angehende Klavierſpieler unterrichten, und die damit verbundenen Schwierigkeiten, bey dem Mangel an guten Handſtücken von der Art, aus der Erfahrung kennen.

Drittes Kapitel.

Von den Vor= und Nachſchlägen.

Erſter Abſchnitt.

Von den Vorſchlägen überhaupt.

§. 1.

Die **Vorſchläge** *) (italiäniſch *Appogiature*, franzöſiſch *Ports de voix*) gehören zwar mit zu den Manieren; da es aber Vorſchläge von ſehr verſchiedener Dauer ꝛc. giebt, ſo daß eine etwas ausführliche Anzeige erfordert wird, wenn der Lernende eine nicht gar zu unvollſtändige Kenntniß davon bekommen ſoll: ſo will ich den Vorſchlägen ein eigenes Kapitel widmen.

Die Lehre von den Vorſchlägen wird, wie mich dünkt, in verſchiedenen Anweiſungen zu unvollſtändig vorgetragen. G. F. **Wolf** **) ſchreibt ſogar: „Die Vorſchläge „ſind am leichteſten zu faſſen ꝛc.“ Und doch kenne ich keine Manier, die gegenwärtig auf ſo verſchiedene Art behandelt werden muß, und daher ſo viele Regeln und Einſchränkungen erfordert, als der Vorſchlag.

§. 2.

Unſtreitig ſind die Vorſchläge größtentheils ein Werk des Geſchmackes; daher laſſen ſich nur mit großer Schwierigkeit allgemeine Regeln darüber feſtſetzen, weil der Geſchmack, wie bekannt, wenigſtens in Nebendingen ſehr verſchieden iſt. ***) Sollte man in ſtreitigen Fällen — deren es in Anſehung der Vorſchläge viele

*) Ehedem nannte man die Vorſchläge Accente. S. Mattheſons vollkomm. Kapellmeiſter S. 112. Walthers Lexicon: Accent u. a. m. Hier und da iſt dieſe Benennung noch gewöhnlich.

**) Unterricht im Klavierſpielen, zweyte ganz umgearbeitete Auflage, S. 66.

***) Und überhaupt in allem, was die Form und Manier, oder die Art und Weiſe betrifft, wie etwas ausgedruckt werden ſoll, wohl verſchieden bleiben wird.

Daß übrigens der Geſchmack oder die ſinnliche Beurtheilungskraft, wie Eberhard in ſeiner Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften lehrt, nach Grundſätzen beſtimmt werden kann und muß, iſt keinem Zweifel unterworfen. Nur aber möchten dieſe Grundſätze, auf Muſik angewandt, noch nicht hinlänglich beſtimmt und allgemein genug verbreitet ſeyn. Es wäre daher ſehr

viele giebt — ſicher entſcheiden können, ſo müßten wenigſtens die größten Meiſter einerley Geſchmack haben. Daß es aber in der Muſik noch nicht ſo weit gekommen iſt, lehrt die Erfahrung. Denn gewiß herrſcht in den Werken eines Bach, Haydn, Mozart ꝛc. nicht einerley Geſchmack. Geſetzt aber, dies wäre bey allen großen Komponiſten jeder Nation im Ganzen genommen der Fall: ſo würde daraus doch nicht folgen, daß ſie bis auf den kleinſten Umſtand zuſammen treffen müßten. Wie nun alsdann, wenn Ein geſchmackvoller Tonſetzer oder Schriftſteller über Muſik da einen langen Vorſchlag verlangt, wo ihn der Andere kurz, oder gar nicht, haben will? Und doch laſſen ſich allgemeine Regeln darüber nur von den praktiſchen Werken guter Tonſetzer abziehen.

Jedoch ich will keine weitläuftige Unterſuchungen hierüber anſtellen; denn gewiß wird es, nach dem Wenigen, was ich davon geſagt habe, nicht auffallend ſeyn, wenn ich in **einzelnen Fällen** meinem eigenen Geſchmacke gefolget bin, und von den gegebenen Regeln verdienſtvoller Tonlehrer abweichen zu müſſen glaubte.

§. 3.

Die Vorſchläge werden als Verzierungen des unmittelbar darauf folgenden Tones angebracht, von welchem ſie auch ihre Dauer erhalten. (S. §. 9.) Größtentheils pflegt man ſie durch einzelne (kleine) Nötchen vor den gewöhnlichen größern Noten anzudeuten. *) Man bedient ſich der Vorſchläge, um dadurch mehr Zuſammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit, fließenden Geſang ꝛc. in ein Tonſtück zu bringen, die Harmonie durch eingemiſchte Diſſonanzen mannigfaltiger zu machen u. dgl. m. Gegenwärtig ſind die Vorſchläge ein ziemlich weſentlicher Theil der Muſik, da man hingegen ehedem, als der Gebrauch der Diſſonanzen nur ſelten war, die Vorſchläge ſehr ſparſam anbrachte. **)

ſehr zu wünſchen, daß ein Mann von Eberhards ausgebreiteten Kenntniſſen über den Geſchmack in der Muſik eine eigene Abhandlung ſchreiben möchte.

*) Sulzer ſagt: „Vorſchlag. Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, „von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen ſollte, kommt, angeſchlagen wird. Er „iſt allezeit die Ober⸗ oder Unterſecunde des Tones, auf den man gehen will ꝛc.“ Quanz und Marpurg ſchreiben: „Die Vorſchläge ſind eine Aufhaltung der vorigen Note.“ In Löhleins Klavierſchule heißt es: „Vorſchläge ſind kleine Nötchen, ſo man vor ordinaire ſetzet.“ Ich enthalte mich, über dieſe Definitionen zu urtheilen, und unternehme es nicht, die Vorſchläge zu definiren, weil meine Kräfte dazu nicht hinreichen. — Hoffentlich wird der Anfänger durch die obige etwas längere Beſchreibung einen Begriff von den Vorſchlägen bekommen.

**) Als Diſſonanzen haben die Vorſchläge — wenn man etwa die ſtrenge Schreibart davon ausnimmt — das Vorrecht, daß ſie allenfalls frey (nicht vorbereitet) eintreten können. Ver-

Die kleinen Nötchen, deren oft mehrere unmittelbar nach einander vorkommen, ſind hierunter nicht mit begriffen. Dieſe gehören in das Kapitel von den Manieren.

Ehedem bezeichnete man die (kurzen) Vorſchläge nicht durch kleine Nötchen, ſondern durch den ſo genannten cuſtos (⁓). S. Heinichen Anweiſung ꝛc. S. 525. In franzöſiſchen Lehrbüchern findet man ſie durch einen in ihrer Sprache gewöhnlichen Accent (ˌ) oder auch ſo: ᶜ angezeigt. S. *Rouſſeau* Dictionaire &c. de *ſaint Lambert* Les Principes du Clavecin &c. Auch durch kleine Kreuze (+) beſtimmte man hin und wieder die Vorſchläge.

§. 4.

Bey der Lehre von den Vorſchlägen hat man vorzüglich zweyerley zu unterſuchen, nämlich: 1) wo kann ein Vorſchlag angebracht werden? 2) wie muß ihn der Spieler eintheilen und vortragen?

Für das Erſtere ſorgen die mehrſten Komponiſten ſelbſt; denn ſie fügen ihren, beſonders für das Klavier geſchriebenen, Tonſtücken gemeiniglich die nöthigen Vorſchläge bey. Daher könnte dieſe Frage vielleicht ganz unbeantwortet bleiben. Da ſichs jedoch zuweilen zuträgt, daß man einen Vorſchlag nicht angedeutet hat, welchen ein mäßig geübtes Ohr ungern vermiſſen würde: ſo will ich nur einige Fälle nahmhaft machen, worin Vorſchläge ſtatt finden können, wenn nicht andere Gründe, die im ſiebenten Paragraphen angezeigt werden ſollen, dagegen ſind.

Toſi ſpottet in ſeiner Anleitung zur Singkunſt darüber, daß die Komponiſten ſchon damals (1723) die Vorſchläge ausdrücklich andeuteten, da man dieſe Verzierung, ſeiner Meinung nach, der Willkühr des Sängers überlaſſen müſſe. Er wird aber in den beygefügten gründlichen Zuſätzen von Agricola hinlänglich widerlegt. Auffallend iſt es indeſſen, wie Toſi ſo ſehr gegen das Beyfügen der Vorſchläge eifern konnte, da er doch die übrigen durch Zeichen ꝛc. beſtimmten Manieren ungeahndet hingehen läßt. Gleich als ob durch einen zur Unzeit angebrachten Vorſchlag nicht eben ſo viel, und in Abſicht auf die Harmonie ungleich mehr verdorben würde, als durch einen Pralltriller u. dgl. Weiß denn aber jeder ausübende Muſiker beſſer, als der Komponiſt ſelbſt, wo ein Vorſchlag ſtatt findet, oder nicht?

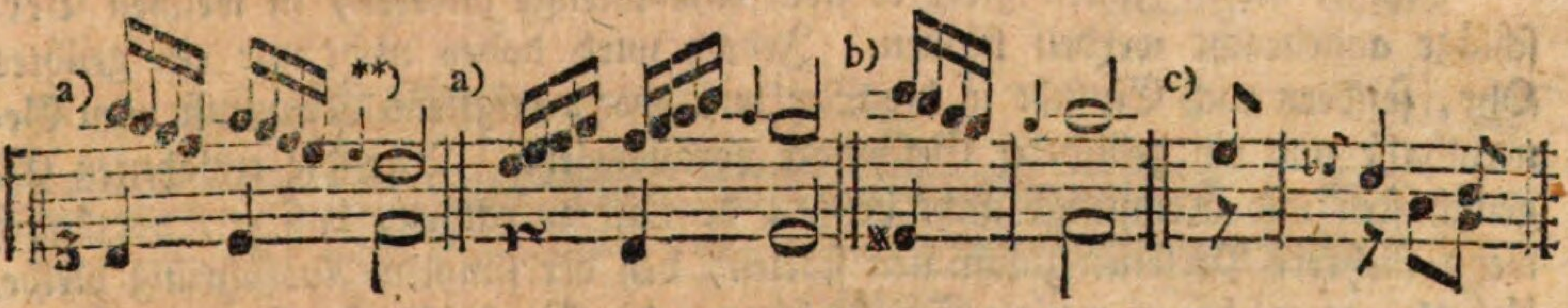
Vielleicht gewönne die Muſik noch mehr, wenn alle lange Vorſchläge, ihrer erforderlichen Geltung nach, durch gewöhnliche Noten angedeutet würden, wie es bereits von einigen Komponiſten geſchieht. Warum aber nicht alle Tonſetzer, wenigſtens in zweifelhaften Fällen, ſich dieſer weit beſtimmtern Schreibart bedienen, ſehe ich nicht ein. Gewiß würde dadurch mancher Unrichtigkeit in der Ausführung vorgebeugt

theidigen mag ich dies Verfahren der Komponiſten nicht in allen Fällen; jedoch kann es zu entſchuldigen ſeyn, ſo bald das Ohr, als der höchſte Richter in Abſicht auf die muſikaliſche Grammatik, damit zufrieden iſt.

gebeugt werden. Fehlerhaft kann es doch wohl nicht ſeyn, ein Tonſtück ſo aufzuſchreiben, wie es geſpielt werden ſoll. *) Wählte man zu den veränderlich langen Vorſchlägen durchgängig die gewöhnlichen Noten, ſo könnten die unveränderlich kurzen Vorſchläge ohne Bedenken durch kleine Nötchen angedeutet werden; denn alsdann wüßte jeder Spieler ſogleich, wie er ſie einzutheilen hätte. Jetzt müſſen wir eine Menge Regeln und Merkmale haben, die am Ende dennoch nicht hinreichend ſind, die Dauer aller Vorſchläge zu beſtimmen.

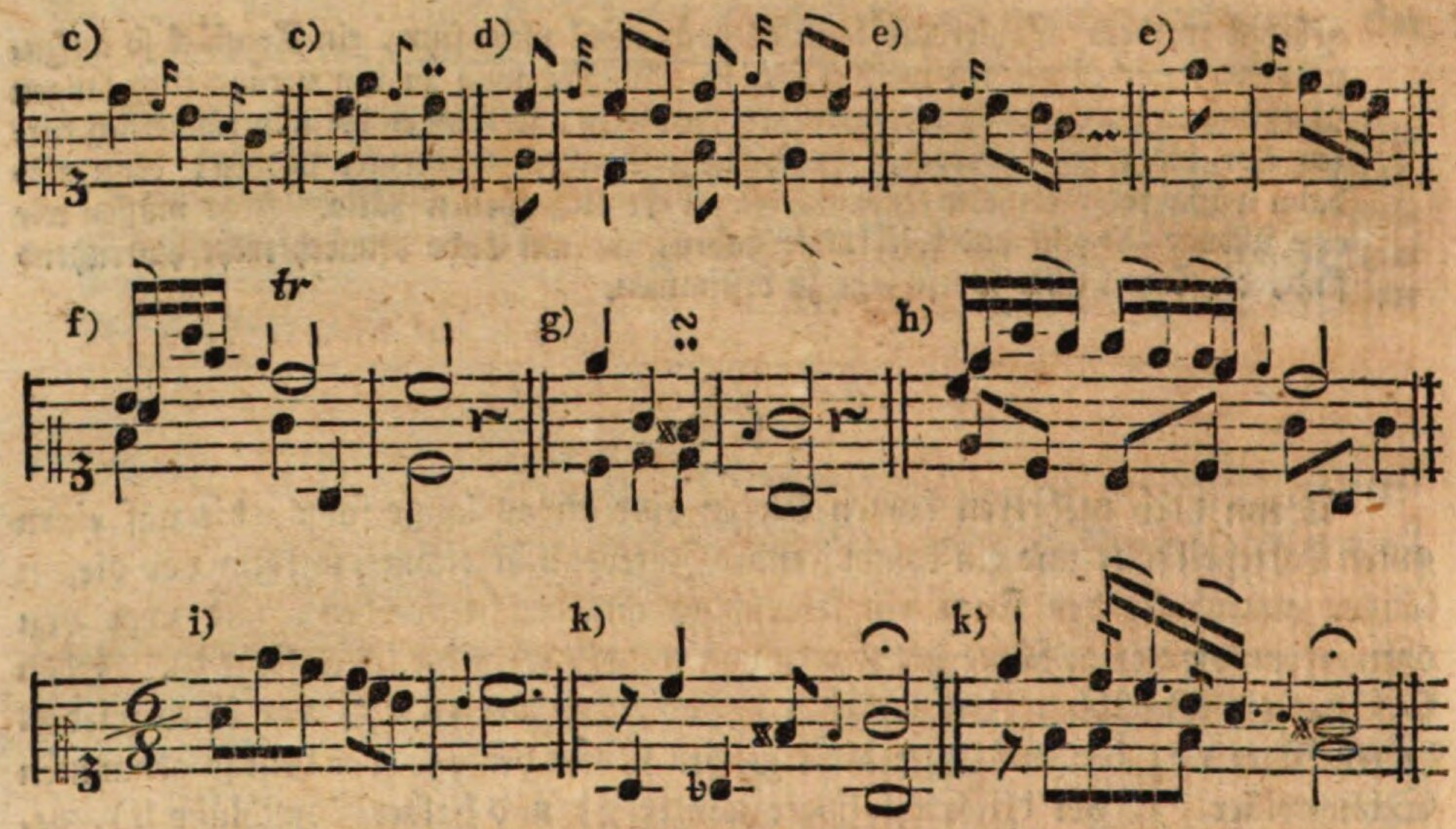
§. 5.

Wenn nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Takttheil fällt und ein konſonirendes Intervall bezeichnet, ſo kann vor dieſem länger auszuhaltenden Tone ein Vorſchlag angebracht werden, und zwar von oben, wenn die vorige Note höher a), von unten, wenn ſie tiefer ſteht b). Eben ſo findet ein Vorſchlag ſtatt zwiſchen abſteigenden Terzen c), vor einer wiederholten Note d), bey auf- und abſteigenden Sekunden e), vor dem ſo genannten Schlußtriller f), vor der Schlußnote ganzer g) und halber Tonſchlüſſe h), beſonders wenn (nach der oben gemachten Bemerkung) kürzere Noten vorher gegangen ſind i), vor Fermaten k) u. ſ. w.



*) Wahrſcheinlich führte man, wenn ich nicht ſehr irre, kleinere Noten zur Bezeichnung der Vorſchläge ein, weil dieſe allenfalls wegbleiben können, ohne daß dadurch der Takt mangelhaft wird, oder weil ſich die Vorſchläge gemeiniglich wie Diſſonanzen zu dem Baſſe verhalten. Denn da man es ehedem noch nicht wagte, gewiſſe Diſſonanzen (Vorhalte) gerade zu anzubringen, ſo deutete man ſie vielleicht etwas ſchüchtern nur durch kleine Nötchen an. Da wir aber gegenwärtig kein Bedenken tragen, in verſchiedenen Fällen auch die härteſten Diſſonanzen durch gewöhnliche Noten anzuzeigen, ſo könnten wir ganz unbeſorgt allen längern Vorſchlägen das völlige Bürgerrecht ertheilen.

**) Die meiſten Vorſchläge ſtehen nur Eine Stufe höher oder tiefer, als die folgende Note; jedoch giebt es auch Fälle, in welchen ein Vorſchlag mehrere Stufen von ſeiner Hauptnote entfernt iſt. Aber nie kann der Vorſchlag auf der Stufe der Hauptnote ſelbſt ſtehen; folglich darf z. B. cis nicht als Vorſchlag von c gebraucht werden. Uebrigens ſieht man aus den obigen zwey Beyſpielen a), daß durch den Vorſchlag ſo wohl der vorhergehende Ton wiederholt, als auch ein Anderer (frey eintretender) angegeben werden kann.



§. 6.

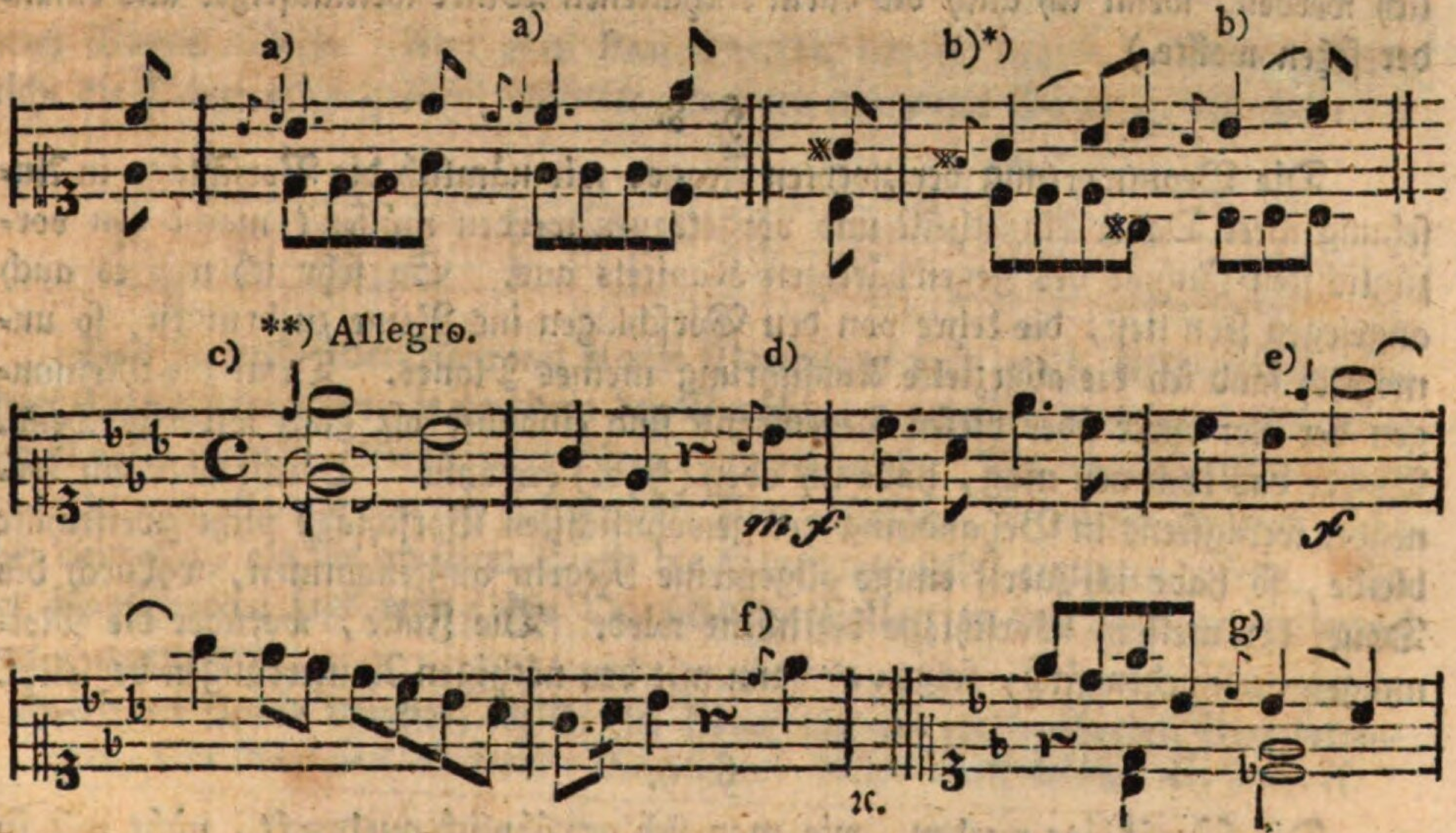
Außer dieſen Fällen giebt es noch eine Menge anderer, in welchen Vorſchläge angebracht werden können. Jedoch wird dabey nicht nur ein geübtes Ohr, ſondern auch Einſicht in die Setzkunſt oder wenigſtens Kenntniß vom Generalbaſſe und ein gebildeter Geſchmack vorausgeſetzt. Wer die erwähnten Eigenſchaften und Kenntniſſe nicht beſitzt, dem iſt zu rathen, daß er, vorzüglich wenn mehrere Perſonen zuſammen ſpielen, bey der ſimpeln Ausführung bleibe. Ueberhaupt möchte man viele Spieler bitten, die Vorſchläge ſparſamer anzubringen, da Einige faſt keine nur mäßig lange Note damit verſchonen. Zwar wird der Vorſchlag nicht ſo bald ekelhaft, als jede andere Manier; aber überhäufte und zur Unzeit angebrachte Vorſchläge ſind deſſen ungeachtet doch auch ganz zweckwidrig, und folglich auf keine Weiſe zu entſchuldigen.

Agricola macht, in den Zuſätzen zu Toſis Anleitung zur Singkunſt, über den ſo ſehr eingeriſſenen Mißbrauch der willkührlich angebrachten Vorſchläge die folgende in der That ſehr treffende Anmerkung. „Aber wie, wenn es nun beynahe nöthig ſchiene, „Warnungszeichen zu erfinden, wo kein Vorſchlag gemacht werden ſoll, um der „Vorſchlagsſucht der neueſten Sänger und Inſtrumentiſten, welche hierin, um die „Wette, einander nachzuahmen ſuchen, Einhalt zu thun? ꝛc.“

§. 7.

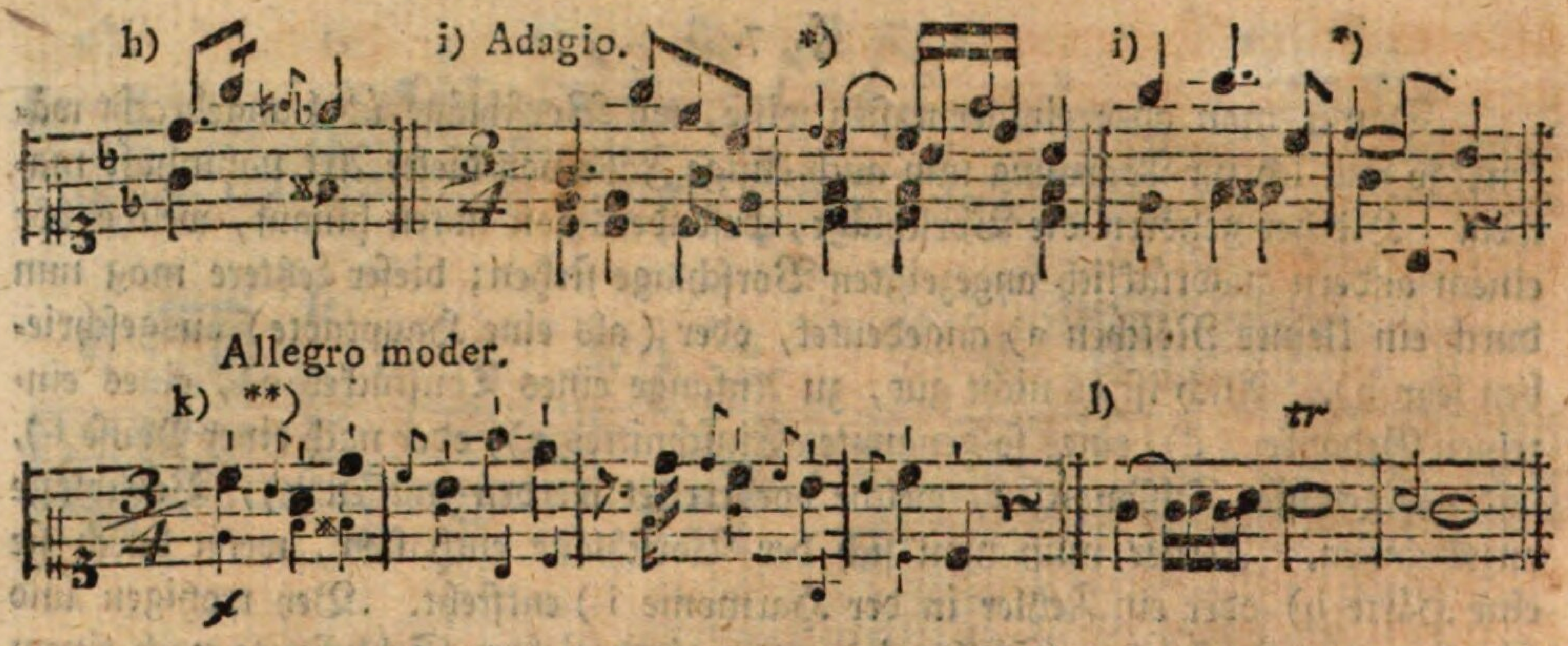
§. 7.

Damit man aber einigermaßen wiſſe, wo Vorſchläge übel angebracht wären, ſo will ich zur Warnung nun auch einige Fälle von dieſer Art nahmhaft machen. Hierher gehören die Vorſchläge, beſonders von unten hinauf, welche vor einem andern ausdrücklich angezeigten Vorſchlage ſtehen; dieſer letztere mag nun durch ein kleines Nötchen a) angedeutet, oder (als eine Hauptnote) ausgeſchrieben ſeyn b). Auch iſt es nicht gut, zu Anfange eines Tonſtückes c), eines einzelnen Gedankens d), eines ſo genannten Einſchnittes e), oder nach einer Pauſe f), und vor gewiſſen Diſſonanzen, welche vorbereitet werden müſſen g), Vorſchläge anzubringen. Ferner muß man ſich der Vorſchläge enthalten, wenn durch ſie eine Härte h) oder ein Fehler in der Harmonie i) entſteht. Bey trotzigen und ſcharf zu accentuirenden Stellen k), vor einer tiefern Schlußnote nach einem Triller, wie bey l), thut der Vorſchlag ebenfalls keine gute Wirkung u. ſ. w.



*) Doch findet vor ſolchen längern Vorſchlägen alsdann noch ein zweyter kurzer Vorſchlag von oben herein ſtatt, wenn der Ton, welcher eigentlich ein ausgeſchriebener Vorſchlag iſt, vorher ſchon auf einem ſchlechten Takttheile da war, wie in dem Beyſpiele d) §. 5.

**) Weil durch den Vorſchlag unter andern eine unvorbereitete, folglich zu harte Diſſonanz entſtehen würde. So auch bey d) e) und f).



Die Anwendung auf mehrere Fälle wird ein Geübter leicht machen können. (Anfängern dürfte der fünfte und ſiebente Paragraph wohl nicht ganz verſtändlich werden, wenn ich auch die darin enthaltenen Winke weitläuftiger aus einander ſetzen wollte.)

§. 8.

Die Beantwortung der zweyten Frage: wie nämlich die Vorſchläge in Anſehung ihrer Dauer eingetheilt und vorgetragen werden müſſen? macht den vorzüglichſten Inhalt des gegenwärtigen Kapitels aus. So ſehr ich mir es auch angelegen ſeyn ließ, die Lehre von den Vorſchlägen ins Reine zu bringen, ſo unmöglich fand ich die abgezielte Ausführung meines Planes. Denn die Meinungen der Tonlehrer über dieſen Gegenſtand ſind einander oft ganz widerſprechend. Woher das kommen mag, habe ich oben (§. 2.) erwähnt. Damit aber ein Lernender wenigſtens in Behandlung der gewöhnlichſten Vorſchläge nicht zweifelhaft bleibe, ſo habe ich zuerſt einige allgemeine Regeln aufgenommen, wodurch die Dauer der meiſten Vorſchläge beſtimmt wird. Die Fälle, worüber die Meinungen verſchieden ſind, folgen alsdann mit den nöthigen Anmerkungen begleitet.

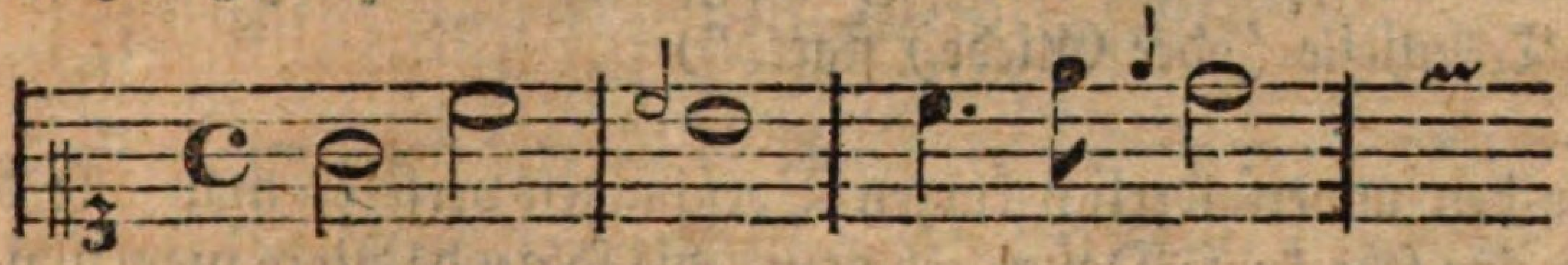
§. 9.

Die Vorſchläge werden, wie man ſich gewöhnlich ausdruckt, nicht mit in den Takt eingetheilt, ob ſie gleich oft von längerer Dauer ſind, als die darauf fol=

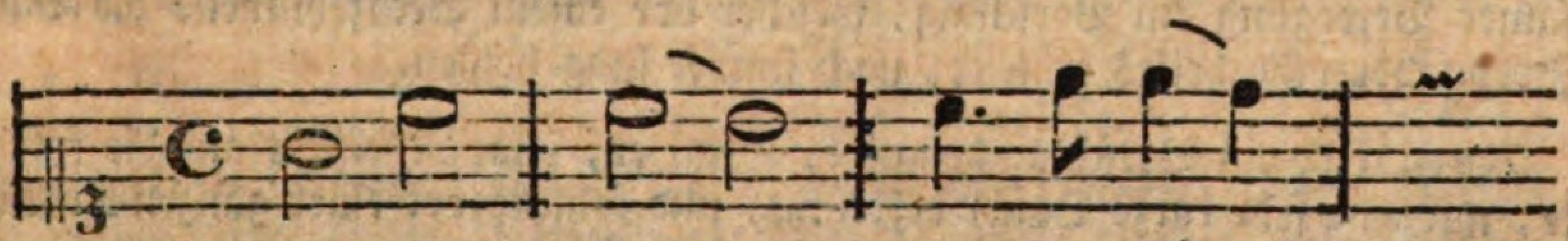
*) Dieſe modiſchen Vorſchläge müſſen alſo mit gehöriger Behutſamkeit und Einſicht angebracht werden.

**) Wenn ein Gedanke trotzig ꝛc. vorgetragen werden ſoll, ſo würden ähnliche Vorſchläge ganz zweckwidrig ſeyn, weil dadurch die Melodie eine gewiſſe Geſchmeidigkeit bekommt, die ſie in ſolchen Fällen nicht haben ſoll.

folgenden Noten (Hauptnoten *) ſelbſt; oder beſtimmter: Ein Takt, in welchem Vorſchläge enthalten ſind, iſt ſchon ohne dieſe Vorſchläge vollzählig, daher muß irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darnach folgenden, von ihrer Dauer ſo viel entzogen werden, als die Geltung des hinzu gekommenen Vorſchlages beträgt. Z. B.



In dem zweyten Takte hat zwar das h̄ ſchon allein die erforderliche Dauer von vier Vierteln, daher ſcheint der Vorſchlag, wenn er die halbe Geltung der Hauptnote bekommen ſoll, eine Unrichtigkeit im Takte zu verurſachen. Allein die zwey Viertel, deren Dauer der Vorſchlag erhält, werden dafür der Hauptnote h̄ entzogen, folglich bleiben für dieſes h nun nicht mehr vier, ſondern nur zwey Viertel übrig. Aus eben dem Grunde behält das d̿ im dritten Takte nicht die Dauer einer halben Taktnote, ſondern nur eines Viertels, nämlich:



Und ſo wird jeder Note mit einem Vorſchlage bald mehr bald weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem der Vorſchlag, gewiſſen noch zu beſtimmenden Regeln gemäß, länger oder kürzer dauern muß. Da aber die Vorſchläge ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, ſo dürfen ſie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote ſelbſt eintreten würde. In der Kunſtſprache ſagt man: **die Vorſchläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.**

Diejenigen kleinen Nötchen, welche ihre Dauer von der vorhergehenden Note bekommen, oder in die Zeit der vorigen Note fallen, heißen **Nachſchläge**. S. §. 27. ff.

§. 10.

Man pflegt die Vorſchläge gewöhnlich in zwey Klaſſen zu bringen; in die erſte gehören die **veränderlich langen**, in die zweyte aber die **unveränderlich**
kur-

*) Man pflegt die Noten, vor welchen ein Vorſchlag ſteht, gemeiniglich Hauptnoten zu nennen, um ſie dadurch von den kleinen Nötchen zu unterſcheiden. Der Kürze wegen werde ich mich der erwähnten Benennung zuweilen bedienen.

kurzen Vorſchläge. Unter der erſten Gattung verſteht man diejenigen Vorſchläge, welche eine längere oder kürzere Dauer bekommen, je nachdem ſie vor einer längern oder kürzern Note ſtehen. Sie verhalten ſich größtentheils wie Diſſonanzen zu dem Baſſe ꝛc. und kommen gewöhnlich nur vor anſchlagenden Noten auf dem guten Takttheile ꝛc. vor. In langſamer Bewegung finden ſie auch wohl auf jedem Takttheile (oder Gliede) ſtatt. *)

Unter den unveränderlich kurzen Vorſchlägen verſteht man alle die, welche immer nur eine ſehr kurze Dauer erhalten, die folgende Note mag nun ihrer Geltung nach lang oder kurz ſeyn. Dieſe unveränderlichen Vorſchläge kommen nicht ſelten bey ſolchen Noten vor, welche auf den ſchlechten Takttheil oder nur auf durchgehende Taktglieder fallen. Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß die veränderlichen Vorſchläge mehr vor langen, ſo wie die unveränderlichen mehr vor kurzen Noten angebracht werden.

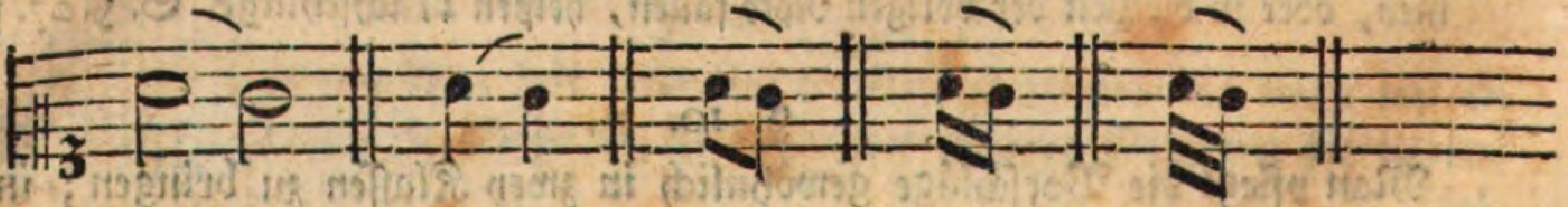
Anm. 1. Lang heißt ein Vorſchlag, wenn er entweder die Hälfte oder einen noch größern Theil von der Dauer der folgenden Note bekommt. So würde z. B. in langſamer Bewegung ein Vorſchlag, welcher vor einem Sechzehntheile die Dauer eines Zweyunddreyßigtheiles erhielte, noch immer lang heißen.

Kurz wird ein Vorſchlag genannt, wenn er, ohne Rückſicht auf die folgende Note, nur eine ſehr kurze Dauer bekommt, und folglich vor einer ganzen Taktnote nicht merklich länger währet, als vor einem Achtel u. ſ. w.

Bey a) folgen lange und bey b) kurze Vorſchläge. Die Dauer der Letztern läßt ſich aber nicht bequem durch gewöhnliche Noten beſtimmen.

a)

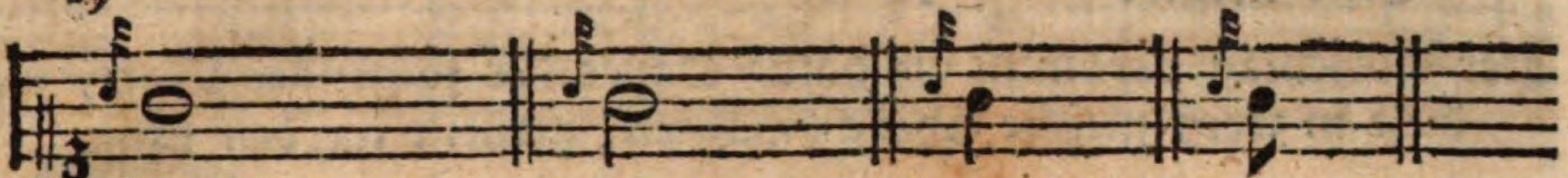
(Geltung langer Vorſchläge.)



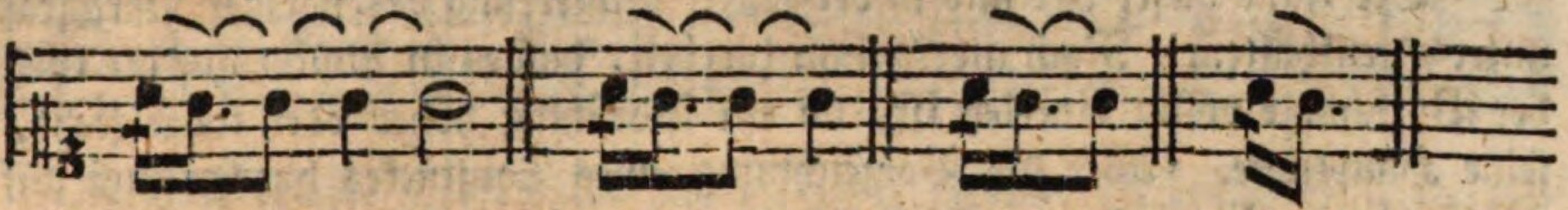
b)

*) So lehrt Agricola in der mehrmals gedachten Anleitung zur Singkunſt von Toſi. Er nimmt aber z. B. in dem Viervierteltakte nur zwey Takttheile an, und nennt die Viertel Glieder, die Achtel aber anſchlagende und durchgehende oder gute und ſchlimme Noten u. ſ. w.

b)



(Geltung kurzer Vorſchläge.)



Höchſtens ein Sechzehntheil in ſehr geſchwinder, ein Zweyunddreyßigtheil in mäßiger, oder etwa ein Vierundſechzigtheil in langſamer Bewegung gilt alſo ein kurzer Vorſchlag; d. h. er bekommt nur einen ſehr kleinen kaum merklichen Theil von der Dauer der folgenden Note, ſo daß dieſe dadurch ſehr wenig von ihrer Geltung verliert. Die bey b) enthaltenen kurzen Vorſchläge, wobey ein mittelmäßig geſchwindes Zeitmaß voraus geſetzt wird, ſind leichter zu ſpielen, als man dem Anſcheine nach vermuthen ſollte. Denn das g wird nur einmal angeſchlagen, und alsdann ausgehalten. Aber von der Taſte a hat man den Finger, ſo bald die Dauer des Vorſchlages vorüber iſt, ſogleich wieder ab zu heben. Dies Letztere muß überhaupt bey allen Arten von Vorſchlägen beobachtet werden.

Anm. 2. Einige Tonlehrer nennen die veränderlichen (langen) Vorſchläge, um ſie von den kurzen zu unterſcheiden, **Vorhalte.** Wider dieſe Benennung möchte nicht viel Erhebliches einzuwenden ſeyn; aber nur Schade, daß dadurch in Abſicht auf die erforderliche Eintheilung ꝛc. nicht das Geringſte gewonnen wird. Denn nun weiß der Lernende ſo wenig, als vorher, ob durch das kleine Nötchen ein Vorhalt, oder nur ein Vorſchlag angezeigt werden ſoll, weil die harmoniſchen Gründe dieſer Verſchiedenheit wenigſtens dem Anfänger nicht zu Merkmalen dienen können. *)

Zweyter Abſchnitt.

Von den veränderlichen Vorſchlägen. (Vorhalten.)

§. 11.

Die Dauer der gewöhnlichſten veränderlich langen Vorſchläge läßt ſich durch folgende drey Hauptregeln beſtimmen.

Erſte

*) Der Vorhalt muß eigentlich vorbereitet ſeyn, und ſoll blos auf dem guten (folglich nie auf einem ſchlechten) Taktheile eintreten; auch darf er nur Eine Stufe von der Hauptnote entfernt ſeyn ꝛc. welches bey dem Vorſchlage nicht nothwendig iſt. Doch erlauben ſich die Komponiſten hierin häufige Ausnahmen.

Erſte Regel:

Der Vorſchlag bekommt die halbe Dauer der folgenden Note, wenn dieſe in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann.

Die Fälle dieſer Art ſind in der erſten Anmerkung des vorigen Paragraphen unter a) enthalten. Noch merke man hierbey, daß es in Abſicht auf die Geltung der Vorſchläge völlig einerley iſt, ob ein Vorſchlag höher oder tiefer ſteht, als ſeine Hauptnote. Aber die Vorzeichnung eines Tonſtückes hat Einfluß auf die Vorſchläge. Wenn daher fis oder b ꝛc. vorgezeichnet iſt, ſo bezieht ſich dieſes fis oder b nicht nur auf die Hauptnoten, ſondern zugleich mit auf die Vorſchläge.

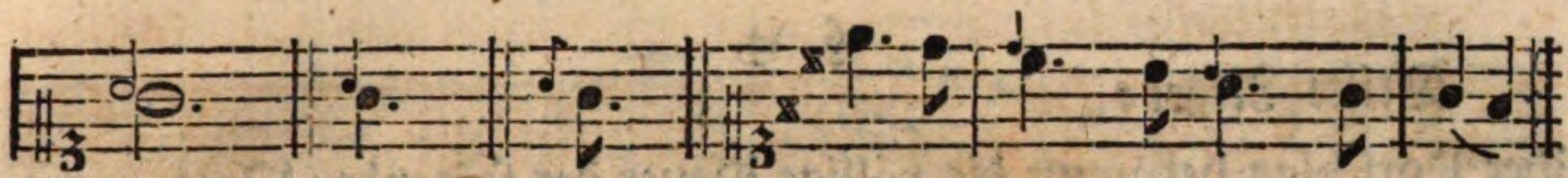
Bey dieſer erſten Regel muß ich eine ſehr nöthige Anmerkung machen. Viele Notenſchreiber, auch wohl verſchiedene Komponiſten ſelbſt, haben noch immer die üble Gewohnheit, alle Vorſchläge, ohne Rückſicht der folgenden längern oder kürzern Note, auf einerley Art, z. B. wie Achtel oder Sechzehntheile ꝛc. zu ſchreiben, *) obgleich dieſe kleine Nötchen bald den Werth eines Viertels, bald die Dauer eines Achtels u. ſ. w. bezeichnen ſollen. Man laſſe ſich daher, beſonders bey geſchriebenen Noten, nicht durch die Figur verleiten, einem Vorſchlage vor einer halben Taktnote nur die Dauer eines Sechzehntheiles zu geben, wenn er ſo geſchrieben ſeyn ſollte; es müßten denn Gründe dazu vorhanden ſeyn, von welchen weiter unten einige angezeigt werden ſollen. Wollte man denn doch die längern Vorſchläge ebenfalls durch kleine Nötchen andeuten, ſo könnte und ſollte man dadurch auf alle Fälle die jedesmal erforderliche Dauer dieſer Vorſchläge genau beſtimmen, z. B. ꝛc. Geſchieht das nicht, ſo iſt die richtige Eintheilung derſelben auch von Geübtern nicht immer zu erwarten.

§. 12.

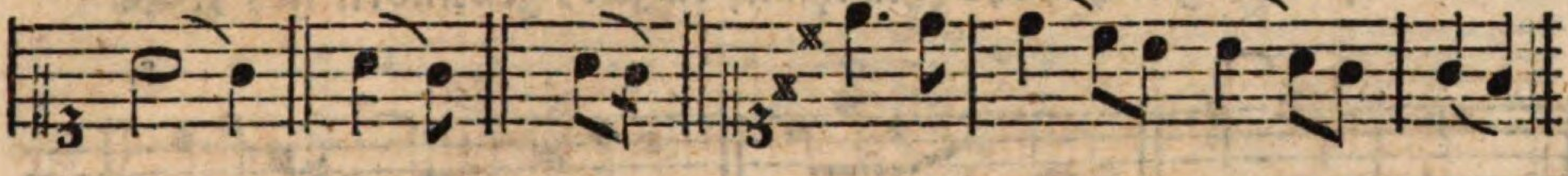
Zweyte Regel:

Vor punktirten (dreytheiligen) Noten bekommt der Vorſchlag zwey Theile, (d. h. die völlige Dauer der Note) für die Hauptnote ſelbſt bleibt folglich nur Ein Theil (oder die Dauer des Punktes) übrig. Z. B.

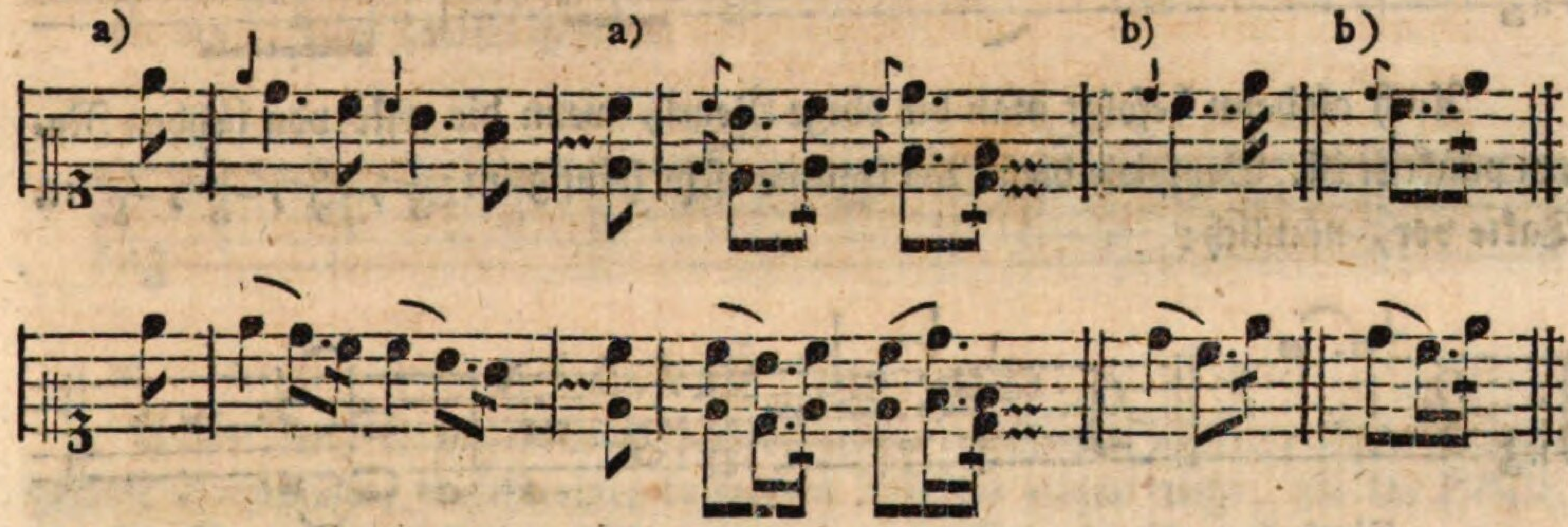
*) Sogar in manchen übrigens ſehr guten Lehrbüchern trifft man dieſe — wenn ich mich recht gelinde ausdrucken ſoll — unbeſtimmte Schreibart an. Quanz z. B. ſchreibt in ſeinem Verſuch ꝛc. faſt alle Vorſchläge wie Achtel, und erſchwert dadurch die ohnedies nicht leichte Lehre von den Vorſchlägen noch mehr. S. 77. heißt es unter andern: „Es liegt eben nicht viel „daran, ob ſie (die kleinen Nötchen) mehr als einmal, oder gar nicht geſchwänzt ſind. Doch „werden ſie mehrentheils nur einmal geſchwänzt ꝛc.“ Ehedem mochte dieſe Schreibart eher zu entſchuldigen ſeyn, als gegenwärtig.



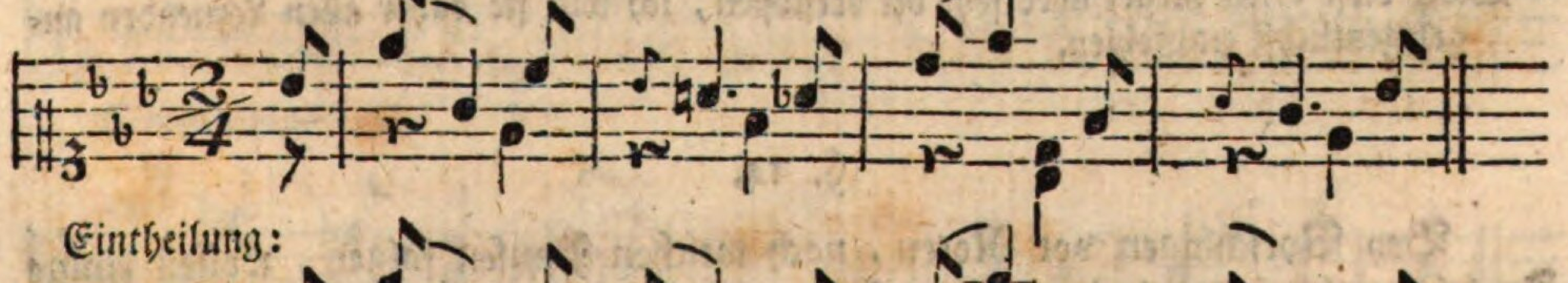
Eintheilung:



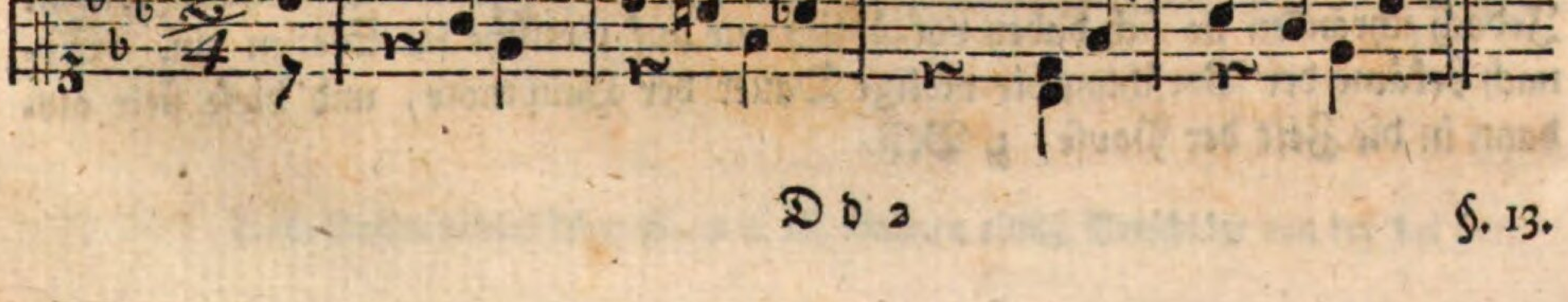
Die nachſtehende Ausführung bey a) iſt in gewiſſen Fällen z. B. in langſamer Bewegung, bey affektvollen Gedanken ꝛc. ebenfalls nicht ungewöhnlich. Doch wählen ſorgfältigere Komponiſten, wenn ſie dieſe Eintheilung haben wollen, die beſtimmtere Schreibart bey b).



Oft erfordert es die Einheit ꝛc. (oder ein §. 25. anzuzeigender Grund) von dieſer zweyten Regel abzuweichen, und den Vorſchlag vor einer punktirten Note nur ein Drittel der Dauer, die Hauptnote ſelbſt aber zwey Theile gelten zu laſſen, wie in dieſem Beyſpiele.



Eintheilung:



§. 13.

Dritte Regel:

Der Vorſchlag bekommt die völlige Dauer der folgenden Note, wenn an dieſe eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden iſt, z. B.

nämlich:

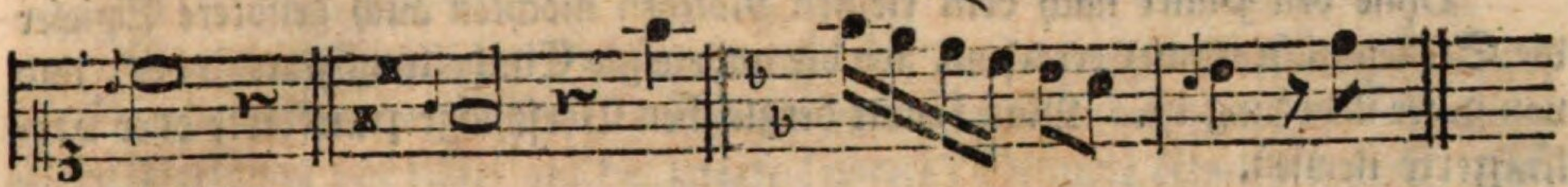
Auch alsdann befolgt man die obige Regel, wenn die erſte von beyden Noten punktirt iſt. Beyſpiele dieſer Art kommen ſehr häufig im $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ ꝛc. Takte vor, nämlich:

Eintheilung:

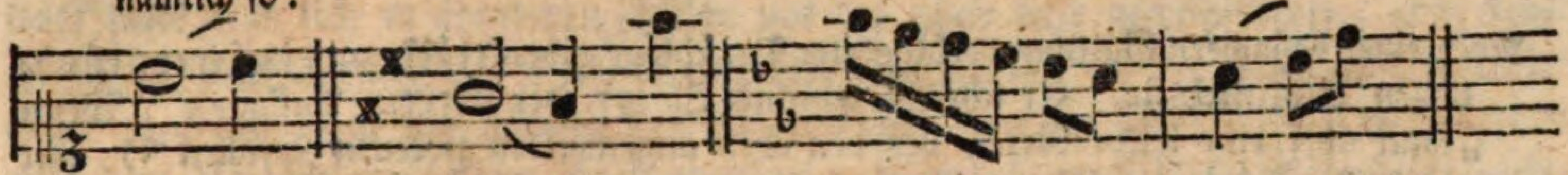
Wider dieſe dritte Regel wird ſehr oft verſtoßen, ich will ſie daher allen Lernenden angelegentlichſt empfehlen.

§. 14.

Bey Vorſchlägen vor Noten, nach welchen Pauſen folgen, wollen einige Tonlehrer ebenfalls die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel befolgt wiſſen. Jedoch ſchränken ſie ſich dabey vorzüglich nur auf zärtliche ꝛc. Stellen ein. Sonach bekäme der Vorſchlag die völlige Dauer der Hauptnote, und dieſe fiele alsdann in die Zeit der Pauſe, z. B.

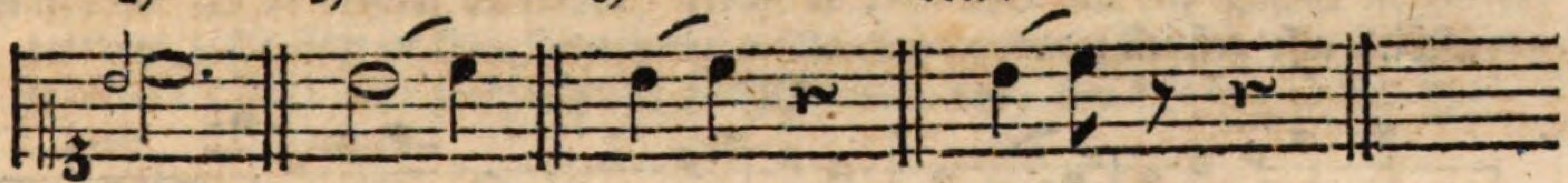


nämlich ſo:



Etwas mehr Beſtimmtheit in der Schreibart wäre auch in dieſem Falle nöthig. Denn ſoll der Vorſchlag wirklich die angezeigte Dauer bekommen, ſo müßte ſtatt der Pauſe ein Punkt ſtehen a), oder man würde noch ſicherer die erforderliche Geltung des Vorſchlages durch gewöhnliche Noten beſtimmen, wie bey b). Soll aber der Vorſchlag nur die Hälfte von der Dauer ſeiner Hauptnote erhalten, ſo wäre durch die Schreibart bey c) aller Zweifel gehoben.

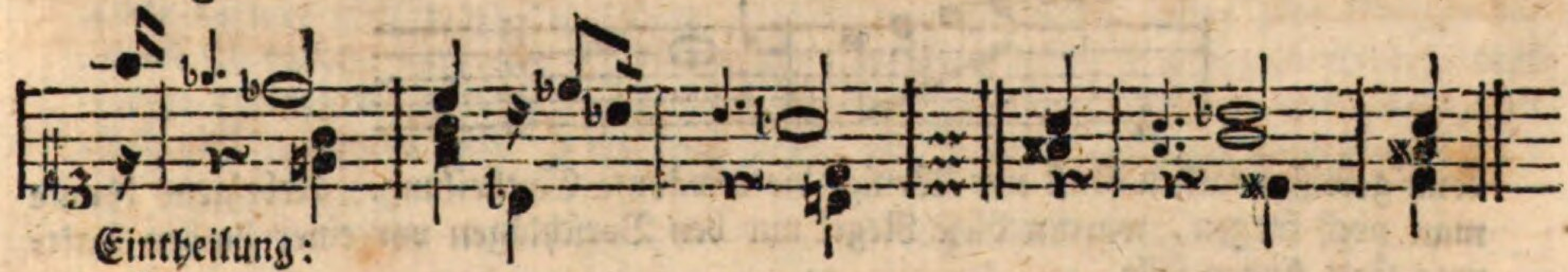
a) b) c) oder:



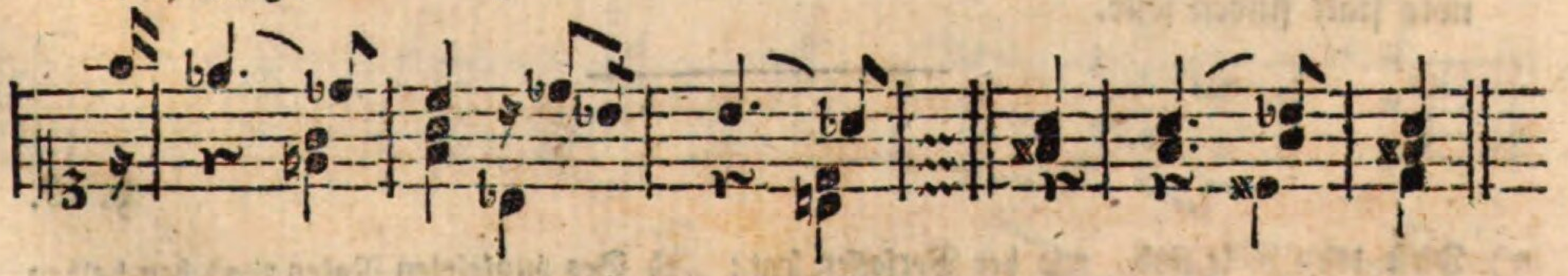
§. 15.

Außer den, in dieſen drey Hauptregeln, erwähnten Fällen, giebt es noch gewiſſe Vorſchläge, welche eines beſondern Affektes wegen mehr, als die Hälfte, von der Dauer der folgenden Note bekommen. Die ſorgfältigern Komponiſten zeigen dieſe etwas ſeltnern Vorſchläge durch ein punktirtes Nötchen an, *) z. B.

Adagio.



Eintheilung:



 Ohne

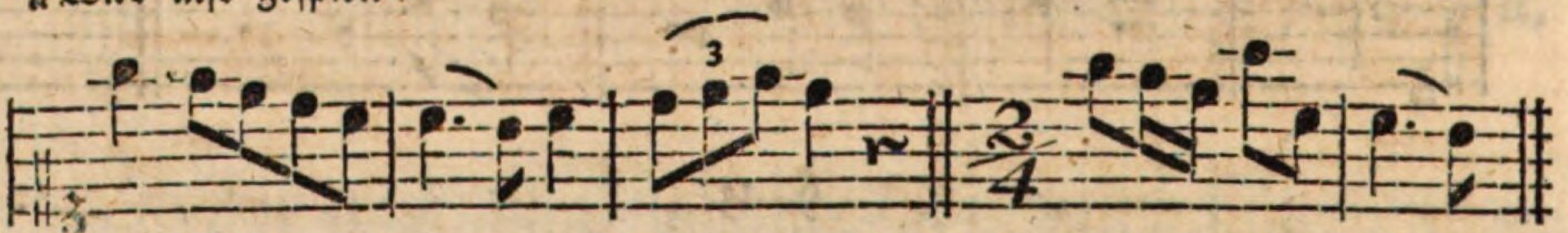
*) In C. P. E. Bachs Probeſtücken S. 15 u. 16. kommen einige Vorſchläge von der Art vor.

Ohne den Punkt nach dem kleinen Nötchen möchten auch geübtere Spieler die Stellen nicht immer errathen, wo die angezeigte Eintheilung ſtatt findet, und von guter Wirkung iſt. Man könnte dergleichen Vorſchläge punktirte oder verlängerte nennen.

Noch einer beſondern Gattung verlängerter Vorſchläge gedenket Mozart in ſeiner gründlichen Violinſchule. Er ſchreibt nämlich S. 197. der zweyten Auflage: „Wenn „man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweenen Zufällen *), mit „dem Vorſchlage abſpielen will; ſo bekömmt der Vorſchlag drey Theile der halben „Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erſt den Ton der halben Note. Z. E.

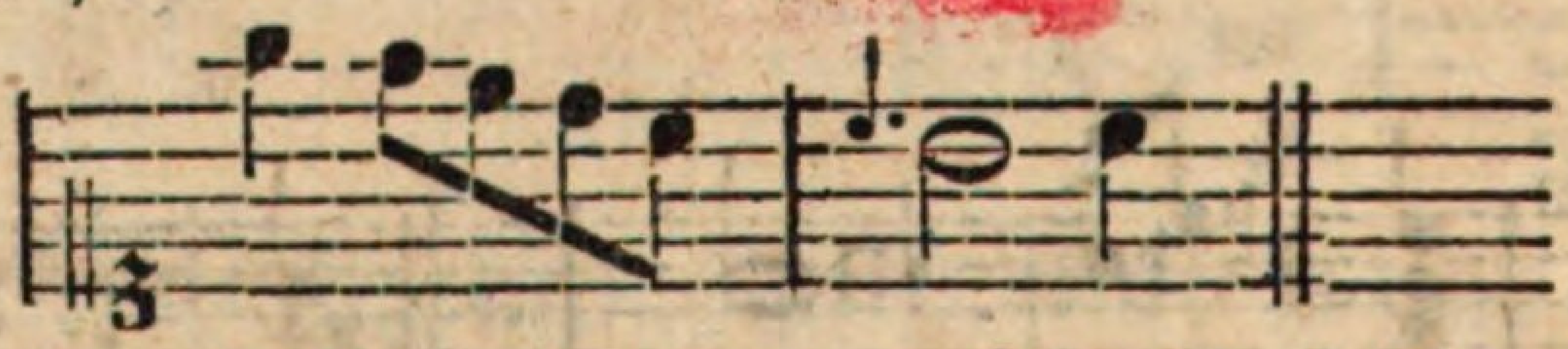
„So ſchreibt mans:

„Wird alſo geſpielt:



So weit Mozart.

Ich zweifle ſehr, ob die verlangte Ausführung allgemein und immer richtig ſeyn möchte. Wollte man ſie aber haben, und die Dauer dieſer Vorſchläge nicht durch gewöhnliche Noten anzeigen, ſo müßte man etwa dem kleinen Nötchen einen Punkt beyfügen, wie hier:



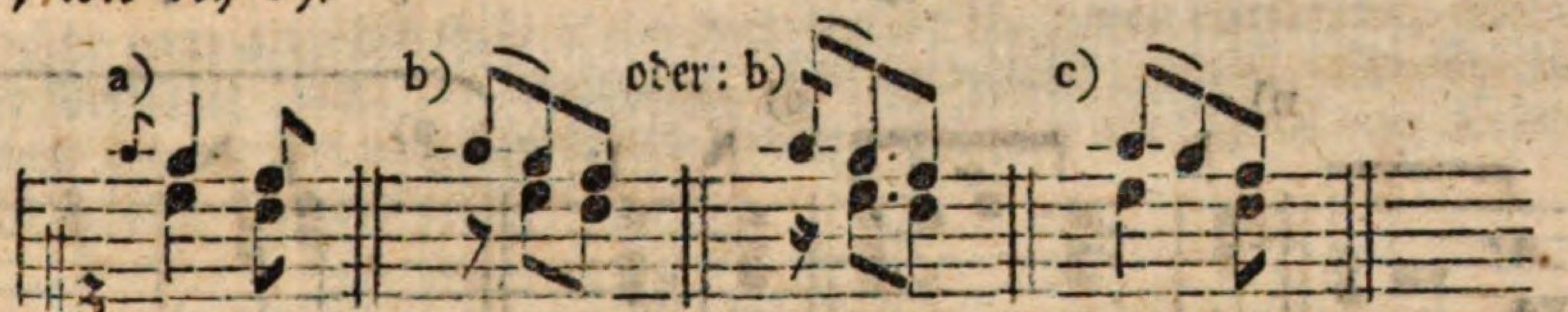
denn gewiß errathen ſonſt nur Wenige die erwähnte Eintheilung. Uebrigens könnte man noch fragen, warum dieſe Regel nur bey Vorſchlägen vor einer halben Taktnote ſtatt finden ſolle.

---

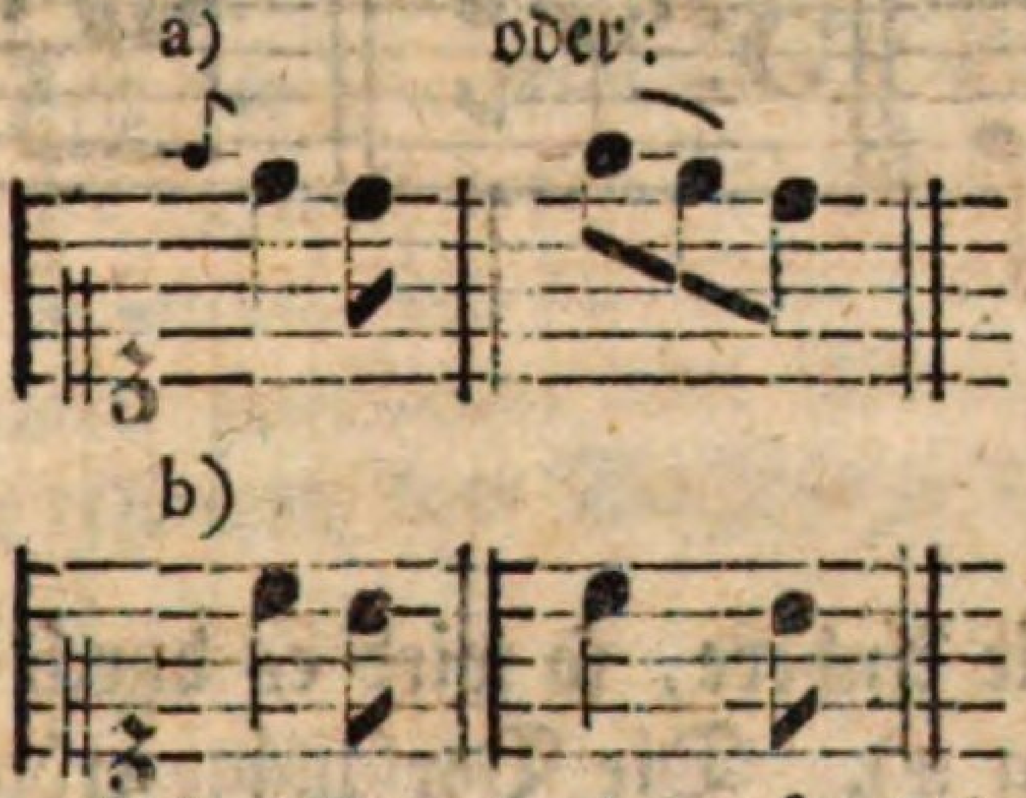
*) Dieſe zwey Fälle ſind, wie der Verfaſſer ſagt: „1) Bey punktirten Noten; 2) bey halben „Noten, wenn ſie im Dreyvierteltakte gleich Anfangs ſtehen, oder wenn im Zweyviertheil „oder Vierviertheiltakte nur eine oder höchſtens zwo vorkommen, davon eine mit dem Vor„ſchlage bemerket iſt."

§. 16.

Bey mehrſtimmigen Griffen bezieht ſich ein einfacher Vorſchlag blos auf die Note, vor welcher er ſteht. Der in dem nachſtehenden Beyſpiele a) angezeigte Vorſchlag hat daher auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß. Jedoch hüte man ſich in ähnlichen Fällen vor der zwar ſehr gewöhnlichen, aber fehlerhaften Ausführung bey b). Denn der Spieler ſoll in der zweyten Stimme nicht pauſiren, bis die Dauer des Vorſchlages vorüber iſt, ſondern den Ton c mit dem Vorſchlage (f) zugleich angeben. Folglich muß dieſer Takt ſo geſpielt werden, wie bey c).

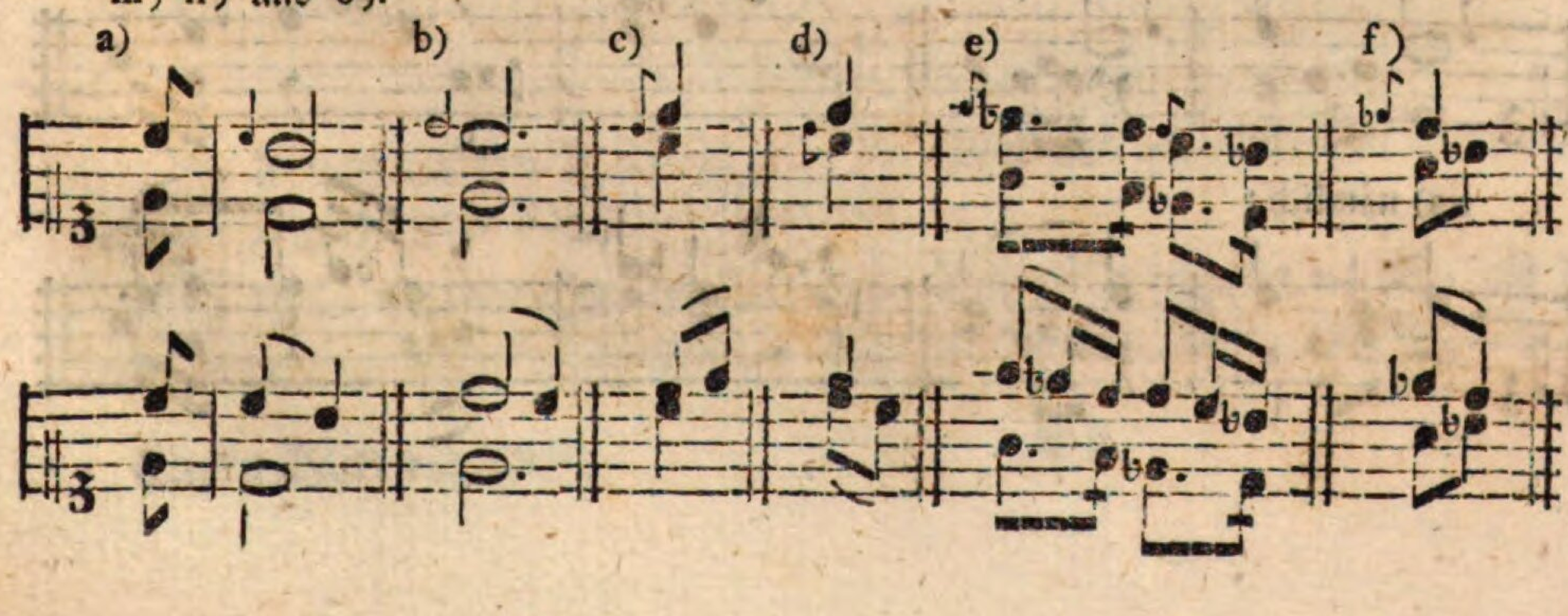


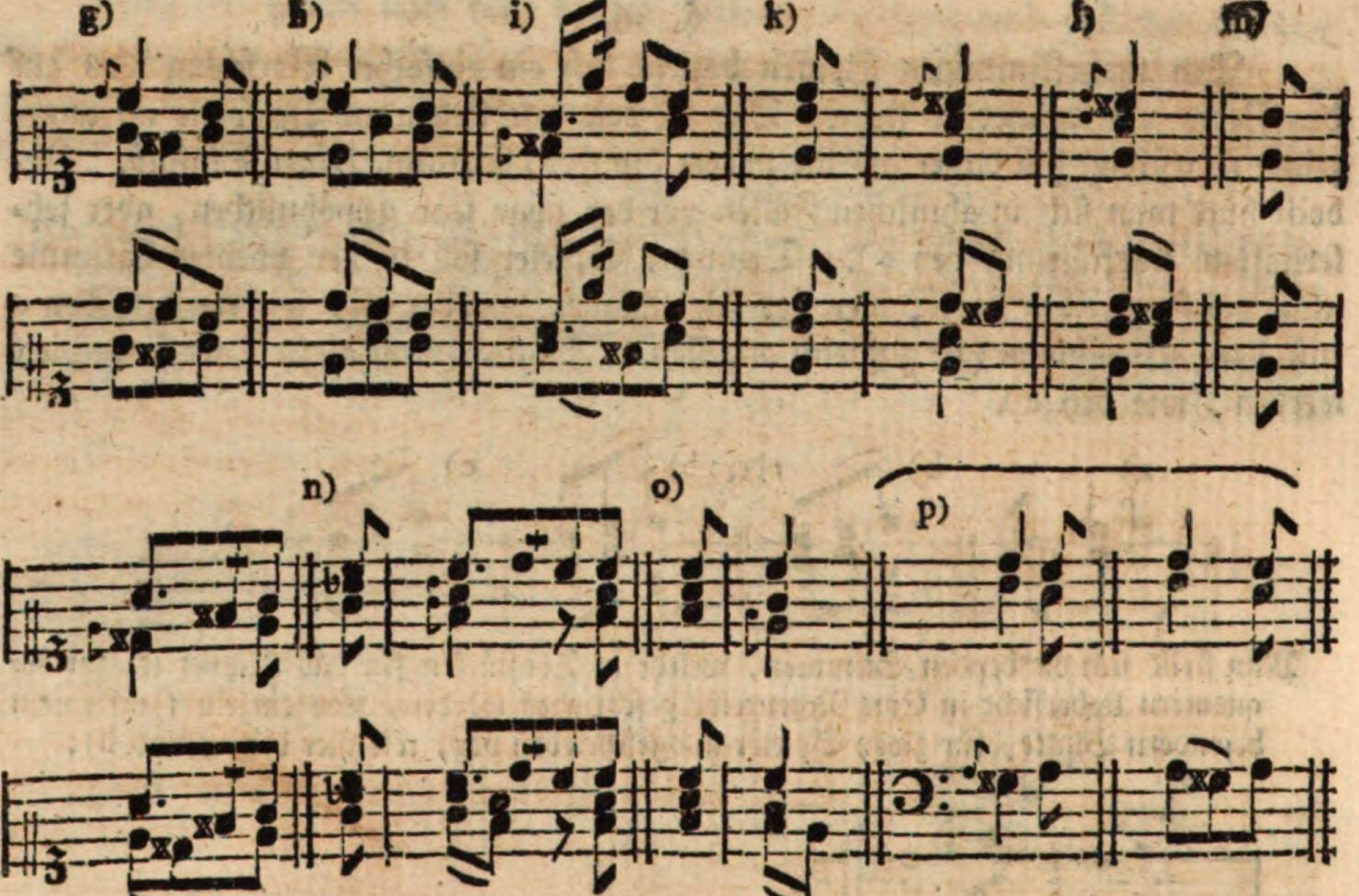
Man ſtelle ſich die beyden Stimmen, welche in Tonſtücken für das Klavier ꝛc. zur bequemern Ueberſicht in Eine Notenreihe geſchrieben werden, jede einzeln (auf einem beſondern Blatte) für zwey Spieler ausgeſchrieben vor, wie hier bey a) und b):



ſo wird es einleuchtend, daß in der zweyten Stimme, während der Dauer des Vorſchlages keine Pauſe ſtatt finden kann.

Ich will noch einige ähnliche zum Theil verführeriſche Stellen einrücken, und ſtatt einer weitern Erklärung die richtige Ausführung beyfügen. Nur dies Einzige bemerke ich dabey, daß man die Vorſchläge, welche ſich auf ſo genannte Mittel- oder untere Stimmen beziehen, durch abwärts geſtrichene Nötchen anzudeuten pflegt, im Fall dies außerdem nicht zu errathen wäre, wie in den folgenden Beyſpielen d) i) m) n) und o).

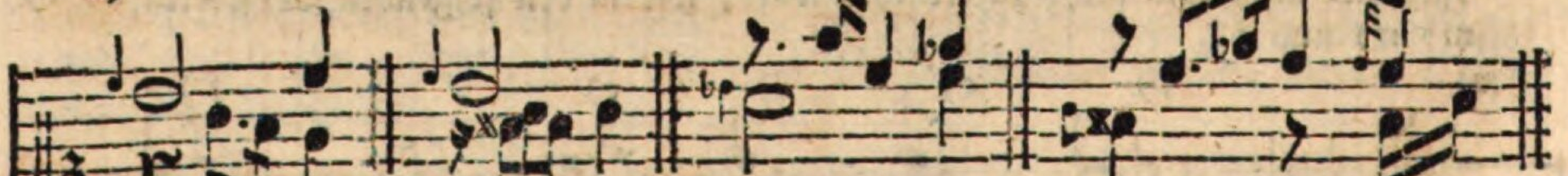




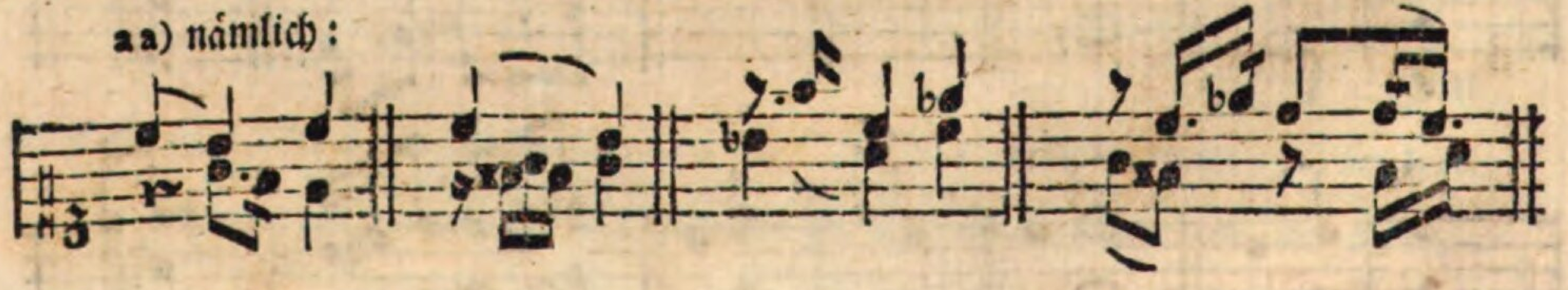
§. 17.

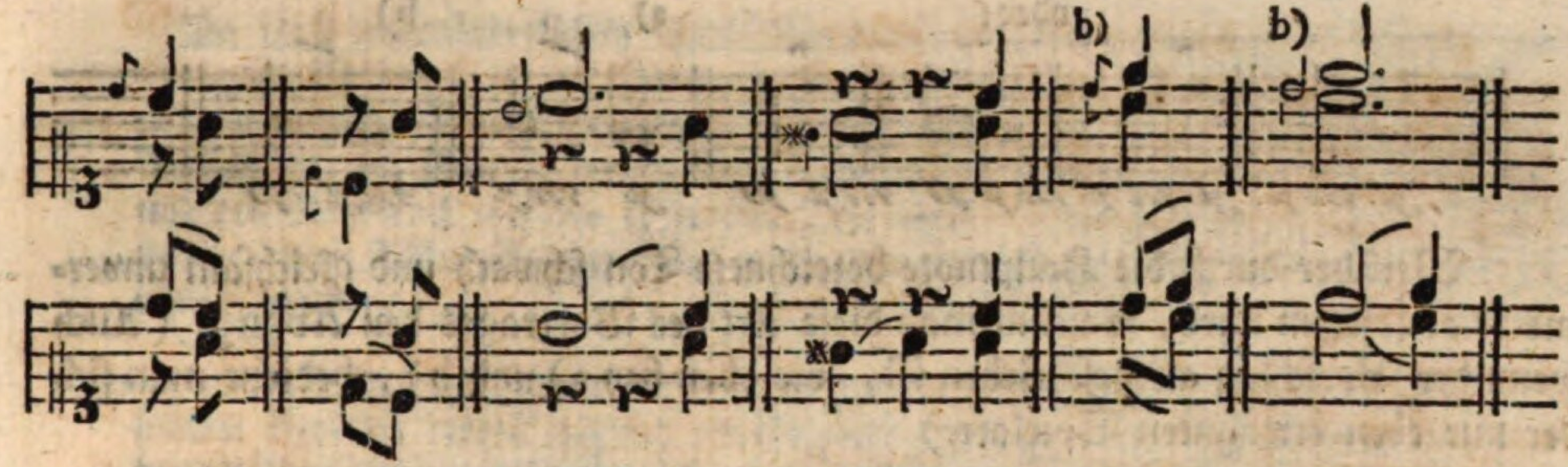
Soll Eine Stimme ſpäter eintreten, als die Andere, ſo wird es durch beygefügte Pauſen beſtimmt, wie in den Beyſpielen a). Die Vorſchläge erhalten deſſen ungeachtet die ihnen zukommende Geltung aa). Bey b) werden beyde Stimmen durch den Vorſchlag aufgehalten, und treten nachher zugleich ein.

a)



aa) nämlich:

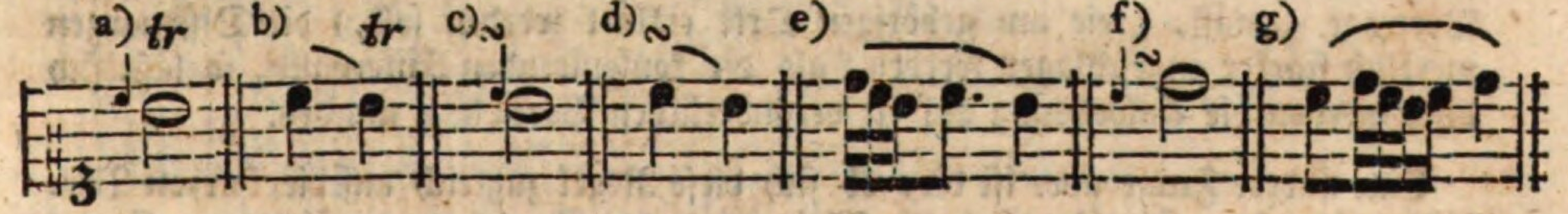




Die nicht ganz ungewöhnliche Schreibart bey b) iſt, genau genommen, falſch; denn der Vorſchlag kann, als Diſſonanz, nicht verdoppelt werden. Der Spieler bleibt jedoch bey der ihm vorgeſchriebenen Eintheilung, und überläßt es dem Komponiſten, ſich deswegen zu vertheidigen.

§. 18.

Wenn nach einem Vorſchlage über der **Hauptnote** eine Manier ſteht a), ſo behält der Vorſchlag dennoch ſeine gehörige Dauer, und die Manier fällt in die Zeit der Hauptnote b). Steht aber die Manier über dem **Vorſchlage** c), ſo wird ſie auch beym Eintritte des Vorſchlages geſpielt d). Man verweilt nachher ſo lange, bis die Dauer deſſelben vorüber iſt e). Nur alsdann, wenn die Manier **zwiſchen** dem Vorſchlage und der Hauptnote ſteht f), wird die Manier erſt nach dem Vorſchlage d. h. kurz vor der Hauptnote angebracht g).

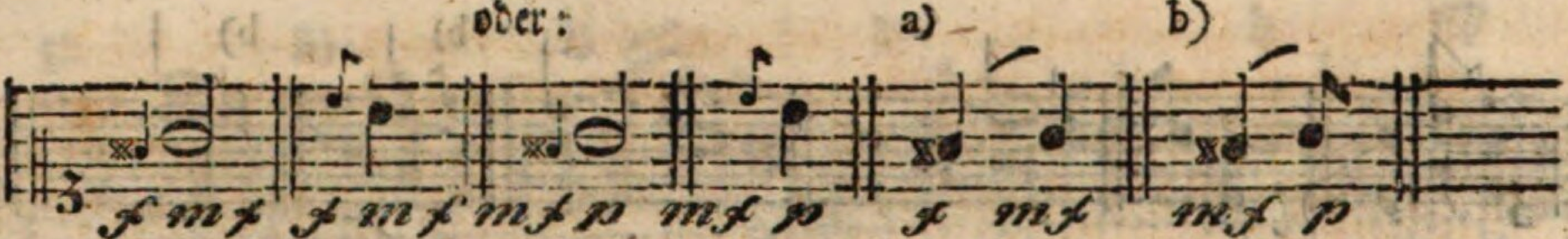


Von den Manieren ſelbſt im folgenden Kapitel.

§. 19.

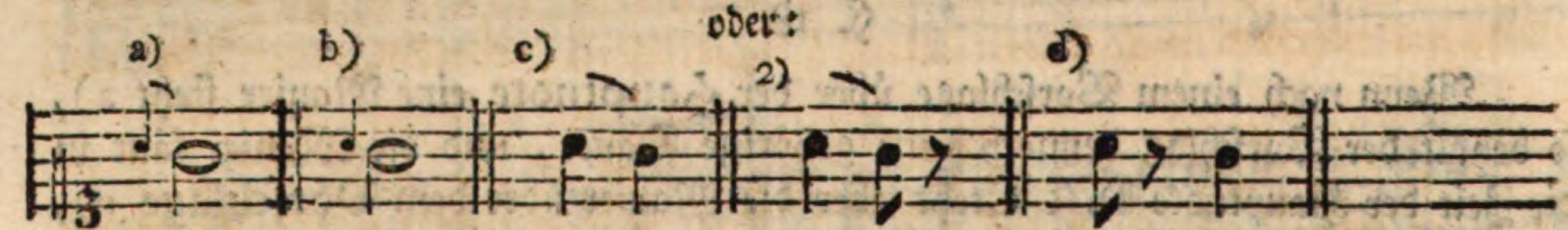
In Abſicht auf den **Vortrag** aller der erwähnten veränderlichen Vorſchläge hat man folgende zwey Regeln zu beobachten:

1) Jeder veränderliche Vorſchlag muß **ſtärker** angegeben werden, als der folgende (vermittelſt einer Hauptnote angedeutete) Ton ſelbſt, alſo ungefähr ſo:



Weil der durch die Hauptnote bezeichnete Ton ſchwach und gleichſam unvermerkt abgezogen wird, ſo nennt man dieſe Art des Vortrages den **Abzug**. (Auch wenn der Vorſchlag ausgeſchrieben iſt, wie oben bey a) und b), bedient man ſich der nur eben erwähnten Spielart.)

2) Jeder Vorſchlag muß an den folgenden Ton geſchleift (gezogen) werden, es mag ein Bogen darüber ſtehen a), oder nicht b). Fehlerhaft wäre alſo der Vortrag bey d), da hingegen die bey c) angezeigten beyden Arten der Ausführung, nach Umſtänden, richtig ſind.



Anm. zu 1). Die Vorſchläge fallen immer in die gute oder wichtigere Zeit des Taktes, oder der jedesmaligen Note, daher müſſen ſie ſchon in dieſer Rückſicht ſtärker angegeben werden, als der darauf folgende Ton. Sodann verhalten ſich, der oben gemachten Bemerkung nach, die mehrſten Vorſchläge, zu dem Baſſe oder zu irgend einer andern Stimme, bald mehr bald weniger diſſonirend. Da nun, dem guten Vortrage gemäß, (wie am gehörigen Orte erklärt werden ſoll,) die Diſſonanzen merklich ſtärker angeſchlagen werden, als die konſonirenden Intervalle, ſo läßt ſich auch hiervon die Anwendung auf die veränderlichen Vorſchläge machen.

Eine andere Frage aber iſt die: ob ſich dieſe Regel zugleich auf die kurzen Vorſchläge beziehe. Hierüber ſind die Meinungen der Tonlehrer verſchieden. Einige z. B. Agricola *), Bach **), Marpurg ꝛc. ***) wollen alle Vorſchläge, folglich auch die unveränderlich kurzen, ſtark vorgetragen haben; da hingegen Mozart ****) das Gegentheil verlangt. Die übrigen Schriftſteller der Muſik, welche eine Stimme hierbey haben könnten, ſchweigen ganz hiervon. — Dies Letztere iſt auch wohl das ſicherſte Mittel, allem Widerſpruche zu entgehen; nur möchte damit dem wißbegierigen Lernenden nicht viel gedient ſeyn.

Da

*) Toſi, Anleitung zur Singkunſt, S. 64.

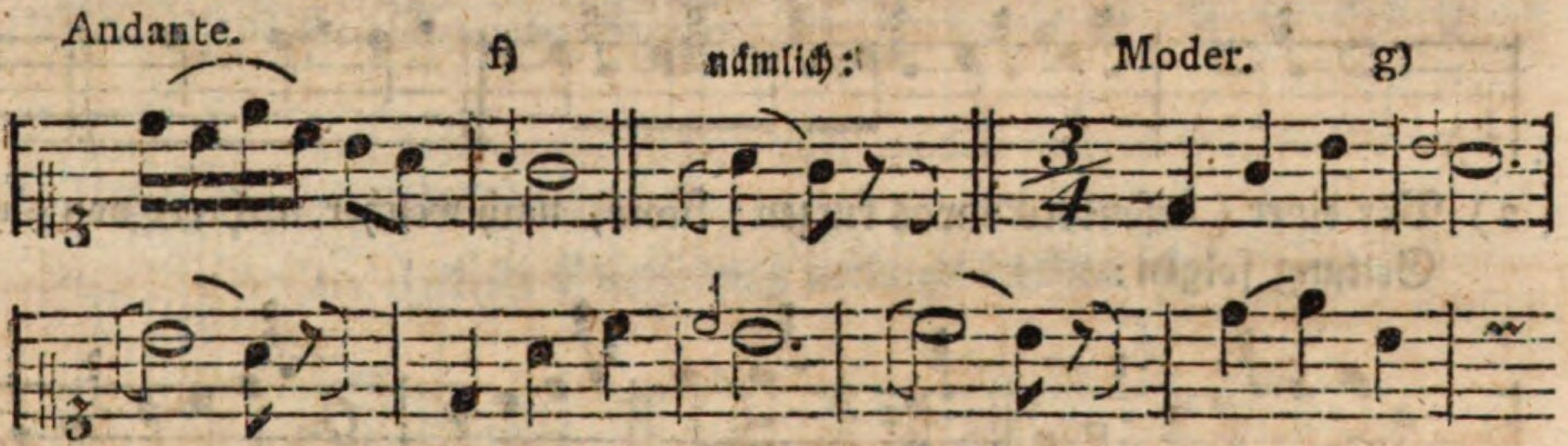
**) Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen, erſt. Th. S. 54.

***) Anleitung zum Clavierſpielen, S. 48.

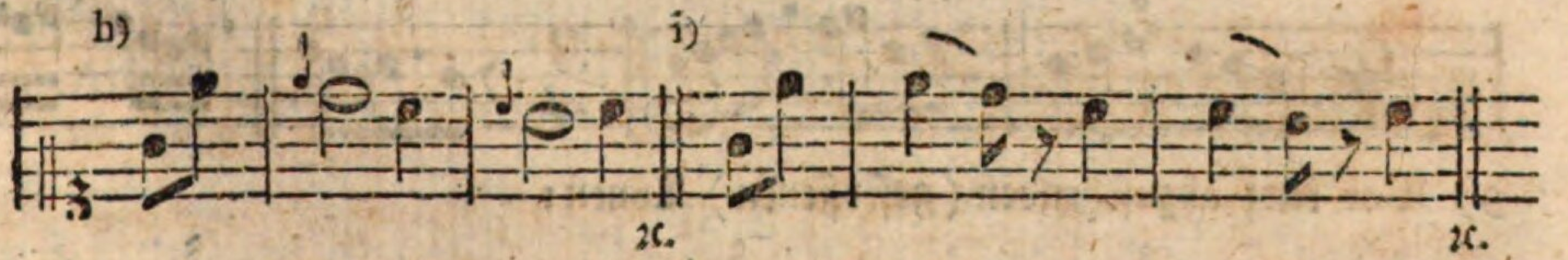
****) Gründliche Violinſchule, S. 200. 207.

Da dieſe unveränderlichen Vorſchläge meiſtentheils durchgehend ſind und, nach Sulzers Ausdruck, in der Harmonie nicht in Betrachtung kommen, da ſie ſogar oft vor einem andern ausgeſchriebenen Vorhalte ſtehen u. ſ. w. ſo würde ich die kurzen Vorſchläge, im Ganzen genommen, lieber ſchmeichelnd, als zu ſtark, vortragen, und den Nachdruck auf den folgenden Ton legen. Doch gebe ich gerne zu, daß in verſchiedenen Fällen Gegengründe vorhanden ſeyn können, die Ausnahmen hiervon nöthig machen.

Anm. zu 2.) Das Abſetzen in dem obigen zweyten Beyſpiele c) erlaube man nur bey ſolchen Stellen, womit zugleich ein Gedanke geendigt wird, der alſo von dem Vorhergehenden getrennet werden ſoll, d. h. nach einem Tonſchluſſe, oder bey dem Ende einer muſikaliſchen Periode f), bey einem Einſchnitte g) u. dgl.



Außerdem aber kann dieſes Abſetzen nicht ſtatt finden. Ich halte es daher für fehlerhaft, wenn Löhlein in ſeiner Violinſchule S. 45. die nachſtehenden Noten bey h) ſo ſpielen läßt, wie bey i); da auf dieſe Art ein Gedanke, wenn ich ſo ſagen darf, zerſtückelt wird.



Dritter Abſchnitt.

Von den unveränderlichen Vorſchlägen.

§. 20.

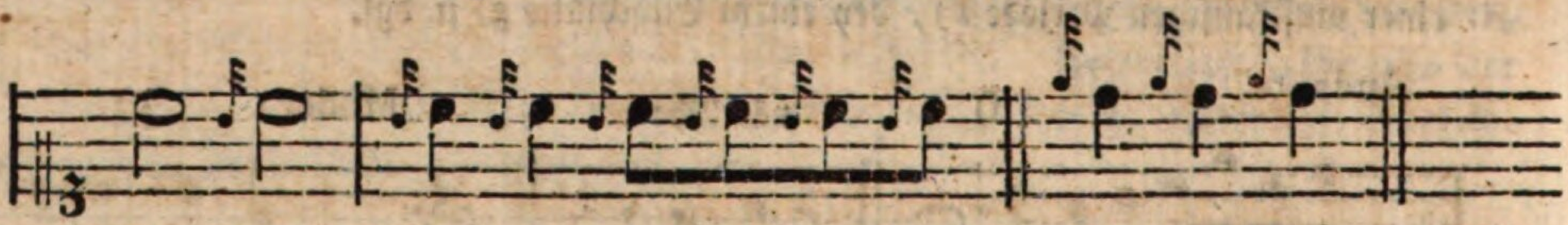
Es iſt bereits oben (§. 10.) erinnert worden, daß die unveränderlichen Vorſchläge nur einen ſehr kleinen faſt unmerklichen Theil von der Dauer der folgenden Note erhalten. Da bey der nachläſſigen Schreibart mancher Komponi-

ſten ꝛc. die Figur des kleinen Nötchens nicht immer ein ſicheres Kennzeichen langer oder kurzer Vorſchläge iſt: ſo kommt es hier vorzüglich darauf an, die Fälle zu beſtimmen, in welchen ein Vorſchlag kurz werden muß, oder zur zweyten Hauptklaſſe gehört. Alles was ich mit einiger Zuverläſſigkeit hiervon zu ſagen weiß, das folgt hier.

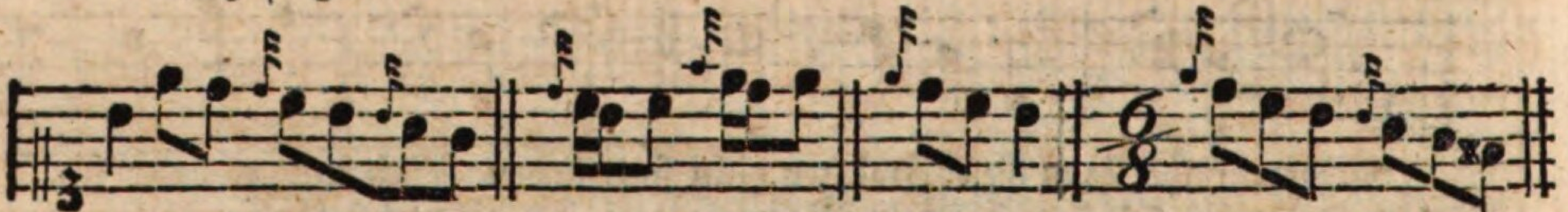
§. 21.

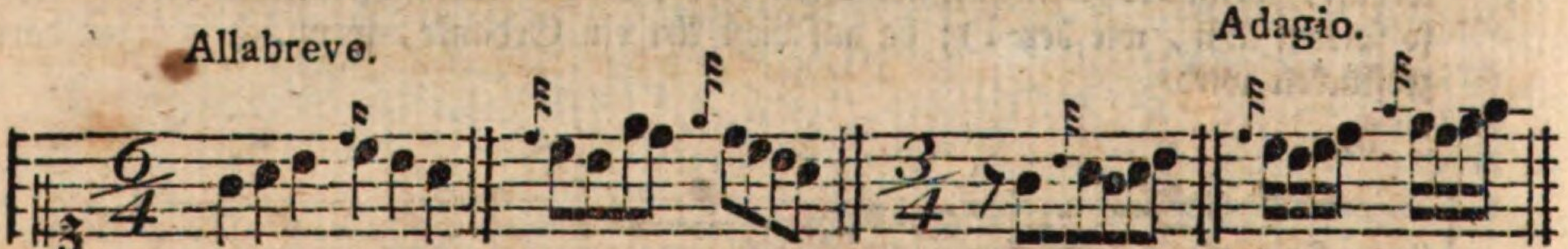
Unveränderlich oder von kurzer Dauer ſind alle Vorſchläge:

1) Welche vor einer mehrmals wiederholten Note (c, c, c ꝛc.) ſtehen:

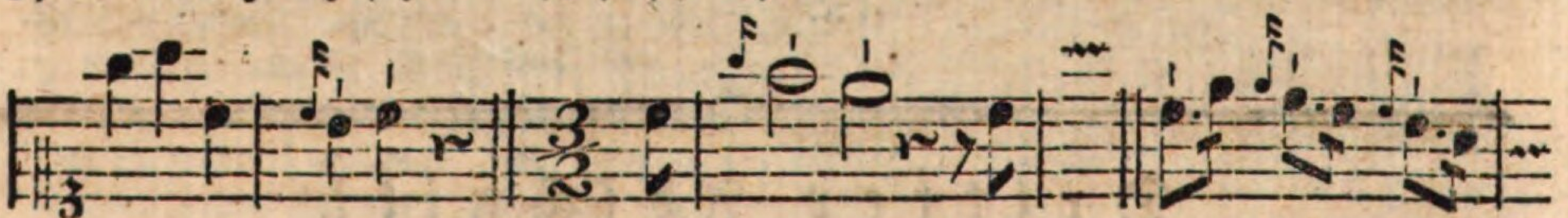


2) Vor einer (beſonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen:

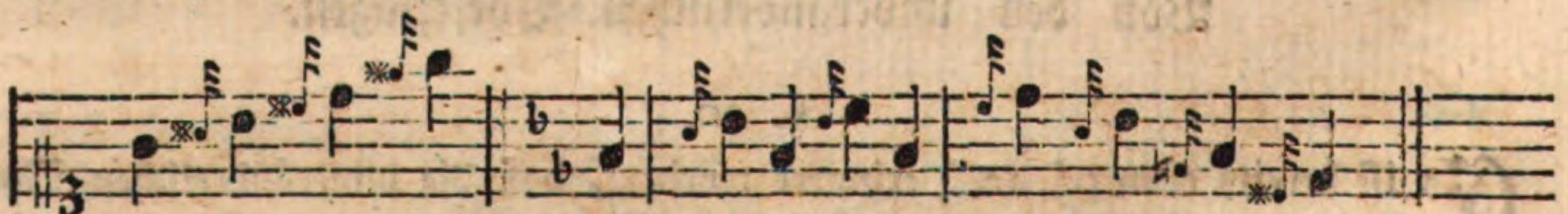




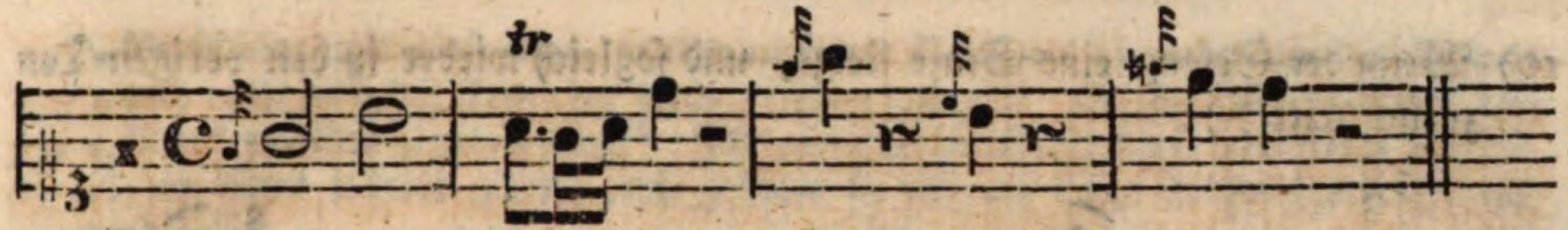
3) Vor kurz abzuſetzenden (geſtoßenen) Tönen:



4) Vor ſpringenden Intervallen:

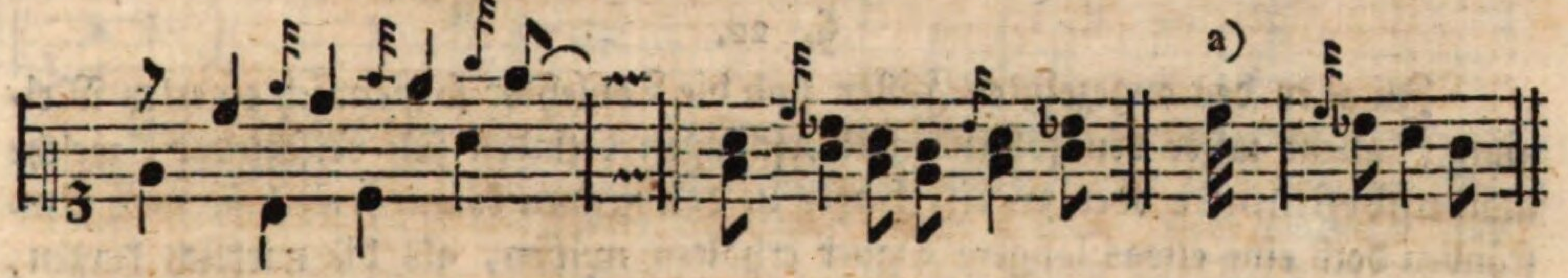


5) Zu Anfange eines Satzes, oder eines einzelnen Gedankens ꝛc. desgleichen nach einer Pauſe:



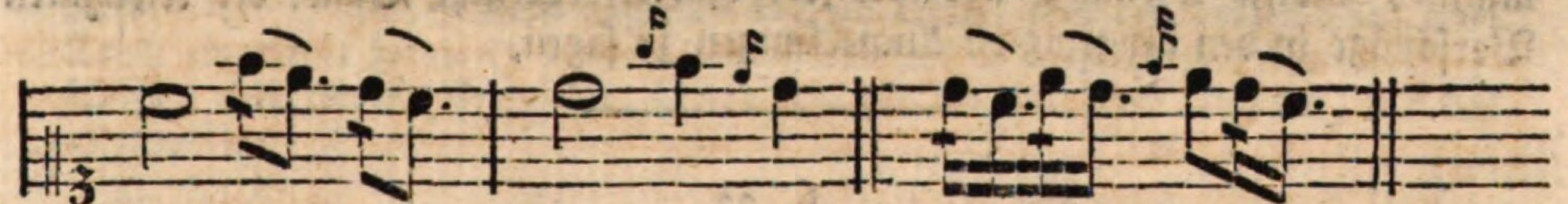
(Daß in ſolchen Fällen Vorſchläge überhaupt nicht viel taugen iſt §. 7. bey c) d) e) und f) erinnert worden.)

6) Vor Rückungen: (ſynkopirten Noten:)

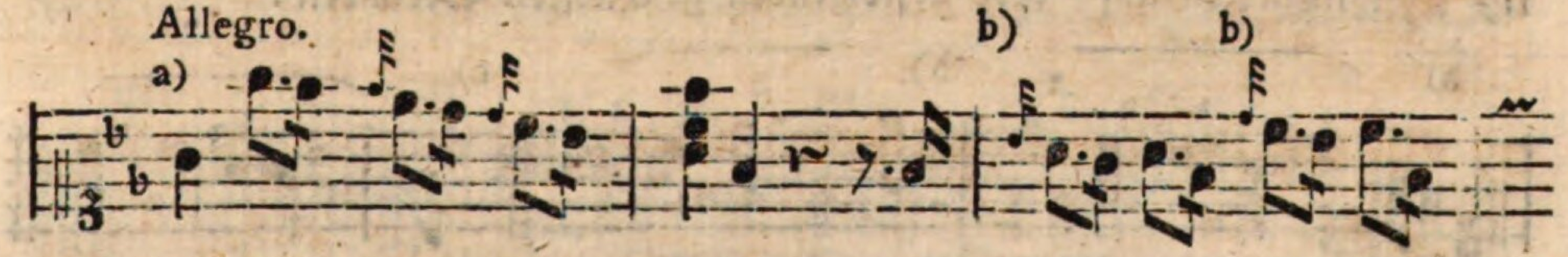


(Oft ſind auch die Vorſchläge vor Noten, nach welchen rückende folgen, wie bey a), mit unter dieſer Regel begriffen.)

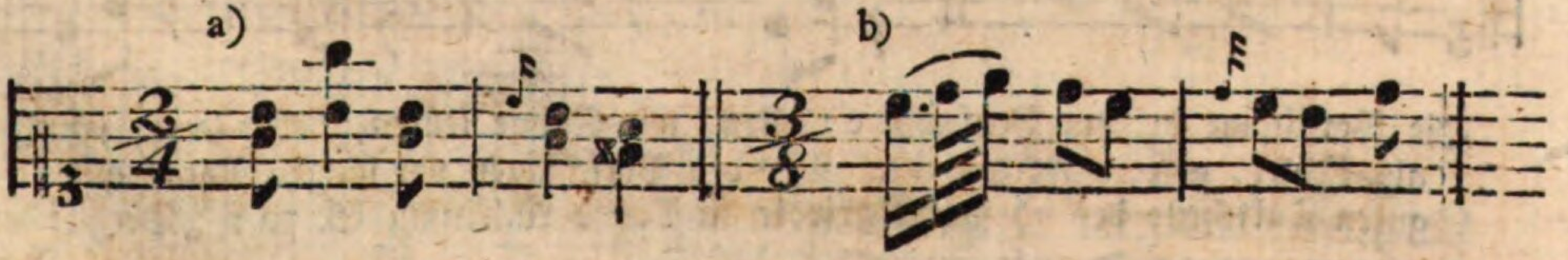
7) Wenn vorher eine ähnliche Eintheilung verlangt worden iſt:



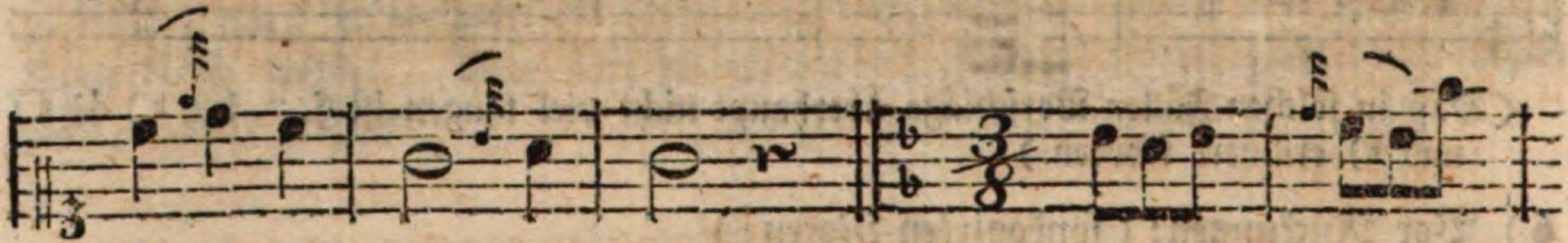
8) Vor punktirten Noten in etwas geſchwinder Bewegung a), beſonders zwiſchen Sprüngen b):



9) Vor Einſchnitten a) *), beſonders wenn durch einen etwas längern Vorſchlag in dieſem Falle eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit) entſtände, wie bey b):



10) Wenn der Geſang eine Stufe ſteigt, und ſogleich wieder in den vorigen Ton zurück tritt *):



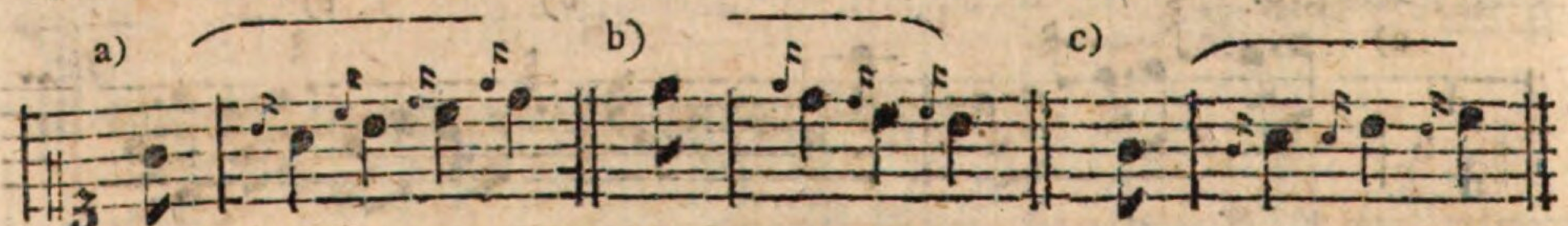
§. 22.

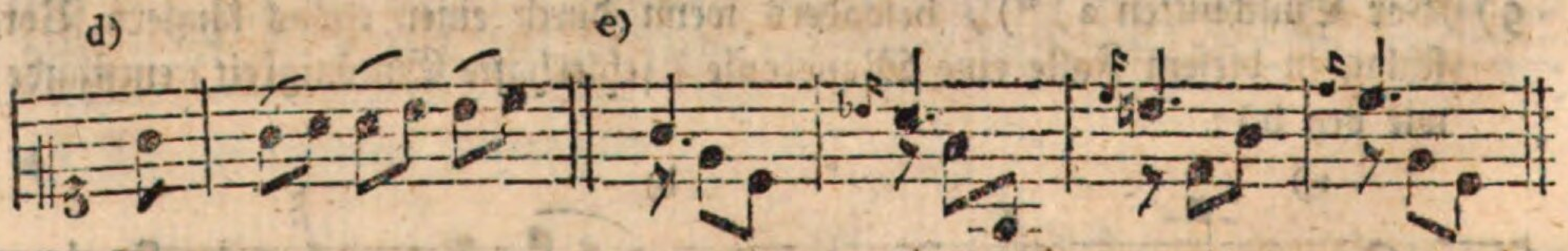
In allen den angezeigten Fällen ſind die Tonlehrer ſo ziemlich einerley Meinung; allein unter den folgenden Vorſchlägen befinden ſich verſchiedne, welche man unbeſtimmte oder zweifelhafte u. dgl. nennen könnte, weil ſie nach Umſtänden doch eine etwas längere Dauer erhalten müſſen, als die wirklich kurzen, oder weil dieſe Vorſchläge auch wohl ohne Rückſicht der Verbindung ꝛc. in welcher ſie vorkommen, von Einigen lang, von Andern aber kurz verlangt werden Ich überlaſſe es billig Jedem, auf welche Seite er treten will, doch kann ich nicht umhin, meine Meinung über die jedesmal erforderliche Dauer der erwähnten Vorſchläge in den beygefügten Anmerkungen zu ſagen.

§. 23.

Größtentheils kurz werden die Vorſchläge:

11) Vor mehreren auf- oder abſteigenden geſchleiften Sekunden:



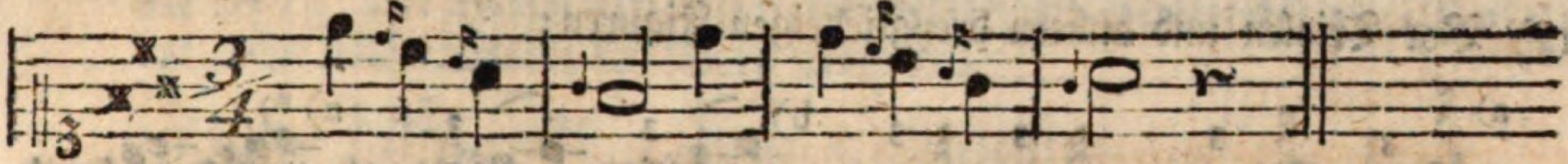


Die Vorſchläge in dem Beyſpiele c) ſollen, wie Einige lehren, lieber lang, nämlich als Achtel, geſpielt werden d). Von den Vorſchlägen vor langen Noten auf dem guten Taktheile bey e) ſagt Agricola in Toſi's Anleitung S. 72: „Dergleichen Vor-

*) Dieſe beyden Regeln leiden ſchon häufige Ausnahmen z. B. in langſamer Bewegung, oder wenn nach dem Vorſchlage (über der Hauptnote) eine Manier folgt u. ſ. w.

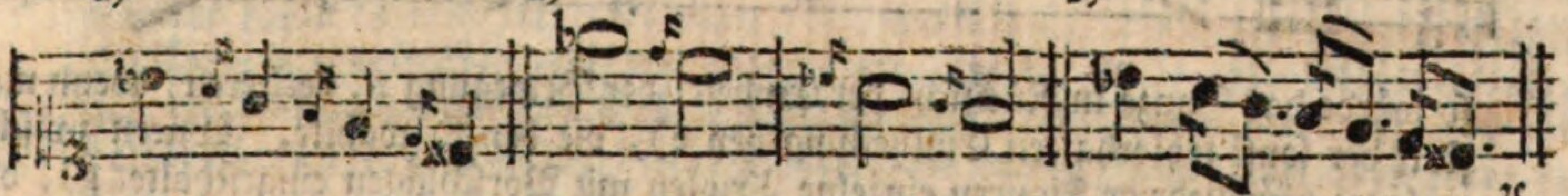
„Vorſchläge wie dieſe aber, werden nicht gar ſo kurz als die unveränderlichen, doch „auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht. Sie ſind alſo gleichſam das „Mittel zwiſchen jenen beyden." Ich würde dieſen Vorſchlägen höchſtens nur die Dauer eines Achtels geben; doch gefallen ſie mir als kurze Vorſchläge eingetheilt noch beſſer.

12) Vor Terzen im Abſteigen:



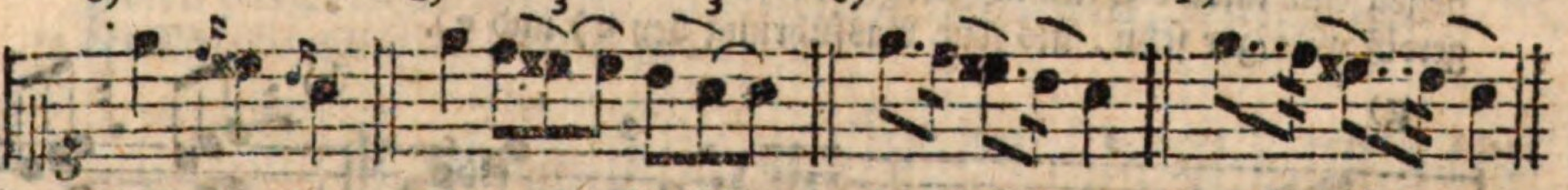
Einige behaupten, man dürfe nur zwey ſolche Vorſchläge kurz angeben, der dritte hingegen müſſe lang bleiben. In dem obigen Beyſpiele iſt dies allerdings der Fall, weil im zweyten Takte eine andere Bewegung eintritt u. ſ. w. Aber allgemein kann dieſe Regel nicht ſeyn. Warum ſollte man wohl dem dritten Vorſchlage in den folgenden Beyſpielen a) eine längere Dauer geben, als den beyden erſten Vorſchlägen? Ich würde vielmehr die Ausführung bey b) anrathen, und dieſe Vorſchläge ſchmeichelnd vortragen, weil ſie unſtreitig den Geſang nicht ſo wohl ſehr lebhaft, als vielmehr gefälliger machen ſollen. Aus dieſem Grunde will ſie Bach im Adagio mit Recht nicht zu kurz, ſondern ungefähr wie ein Drittel oder den dritten Theil einer Triole eingetheilt haben d). Noch andere Tonlehrer verlangen, man ſolle dieſe Vorſchläge, nach Art der Franzoſen, in der Zeit der vorigen Note angeben, wie bey e) oder f).

a) a) b)



ꝛc.

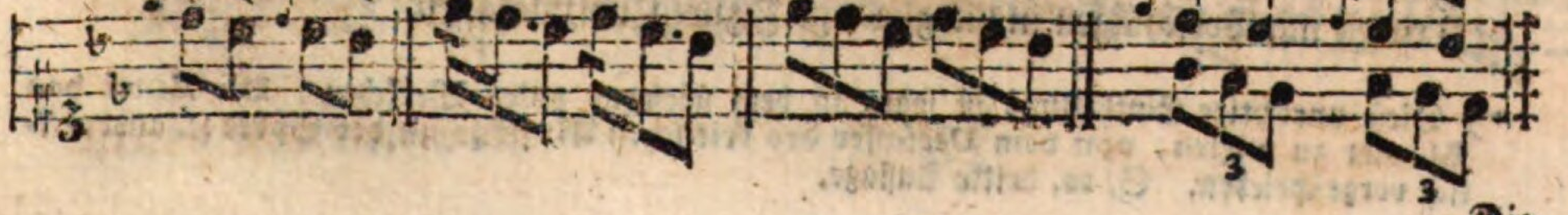
c) d) e) f)



Die letztern beyden Arten der Eintheilung würde ich in deutſchen Tonſtücken eher widerrathen, als empfehlen; weil man nicht vorausſetzt, daß der Komponiſt dabey auf die franzöſiſche Spielart oder den ſo genannten Lombardiſchen Geſchmack Rückſicht genommen habe.

13) Vor zweygliedrigen Figuren:

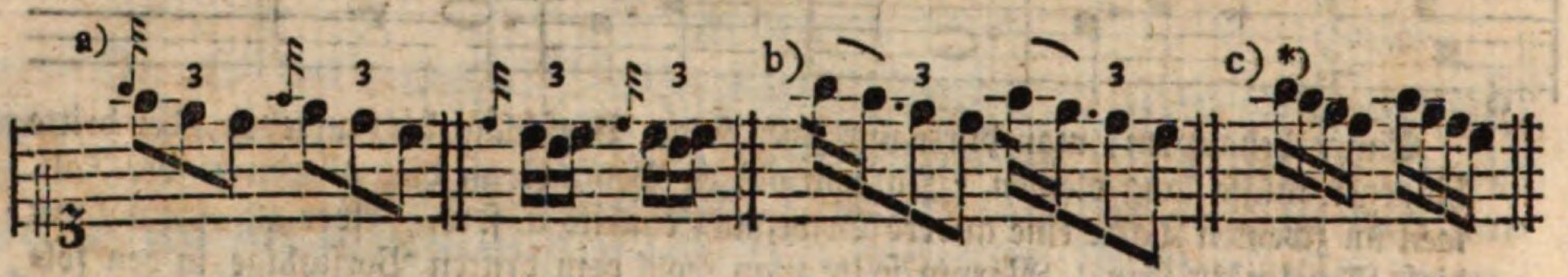
a) b) c) d)



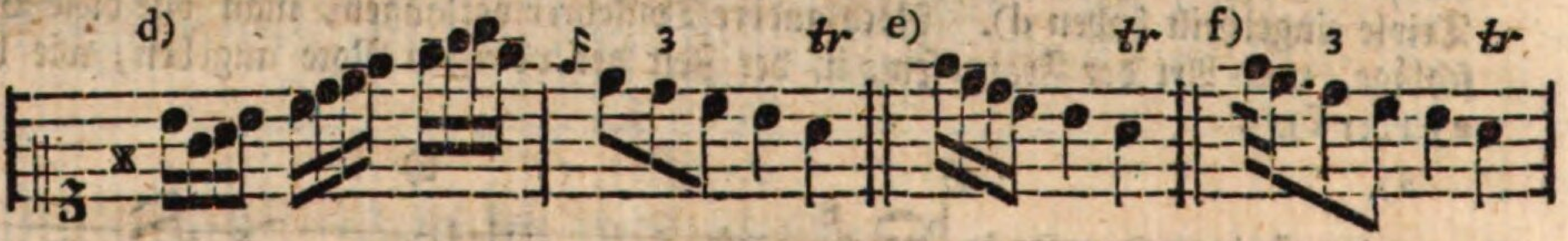
Die

Die Eintheilung dieſer Vorſchläge iſt ſchon unter No. 2. §. 21. mit begriffen. Der erwähnten Regel nach müſſen die angezeigten Vorſchläge kurz angegeben werden, wie hier bey b). Folglich iſt die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), wo aus den Achteln mit Vorſchlägen förmliche Triolen werden, offenbar falſch, und wäre höchſtens nur alsdann zu entſchuldigen, wenn der Komponiſt gegen zweygliedrige Figuren Triolen geſetzt hätte, wie bey d).

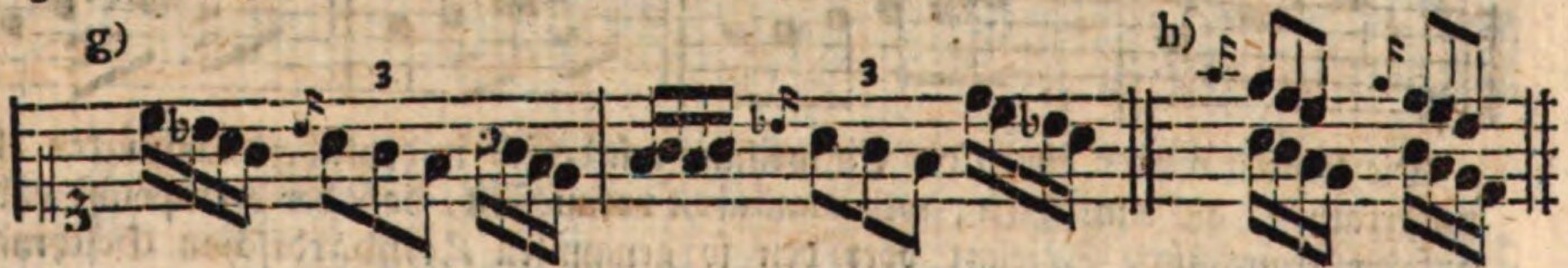
14) Vor Triolen und andern dreygliedrigen Figuren:



Da die Triolen drey= und nicht viergliedrige Figuren ſind und bleiben ſollen, ſo folgt von ſelbſt, daß die Eintheilung bey b) richtig und die bey c) falſch iſt. Indeß giebt es doch einzelne Fälle, in welchen man aus Gründen die letztere Eintheilung nicht unſchicklich wählen würde. Wenn z. B. vor einer Triole mit einem Vorſchlage mehrere viergliedrige Figuren vorher gehen, wie hier bey d):

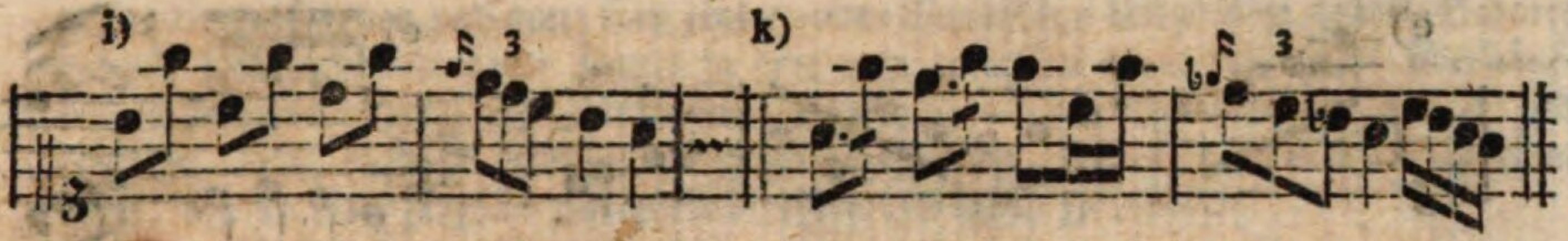


ſo würde das Ganze in Rückſicht der Einheit, der Bewegung ꝛc. verlieren, wenn man, ſtatt der ſonſt fehlerhaften Eintheilung bey e), die bey f) wählte. Wären zwiſchen mehrere viergliedrige Figuren einzelne Triolen mit Vorſchlägen eingeſchaltet g), oder gegen eine andere Stimme geſetzt h): ſo würde die richtige Eintheilung dem Zuhörer gewiß widriger ſeyn, als jene Ausführung bey c) und e).

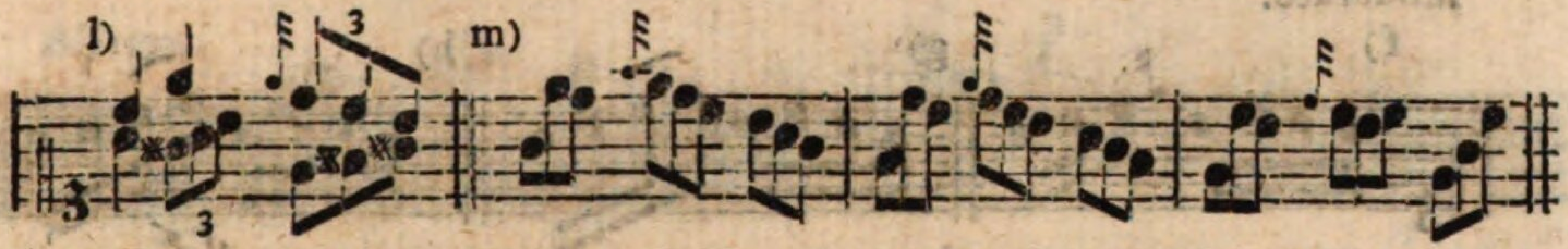


In ſolchen Zuſammenſetzungen, die ſich aber ein guter Tonſetzer nicht leicht erlauben wird, wäre wenigſtens der ſchwächere Spieler zu entſchuldigen, wenn er von der richtigen Eintheilung abwiche. Auch nach zweygliedrigen Figuren i), oder in Fällen von der bey k) angezeigten Art, würde es kein großer Fehler ſeyn, einzelne Triolen mit Vorſchlägen in viergliedrige Figuren umzuſchaffen.

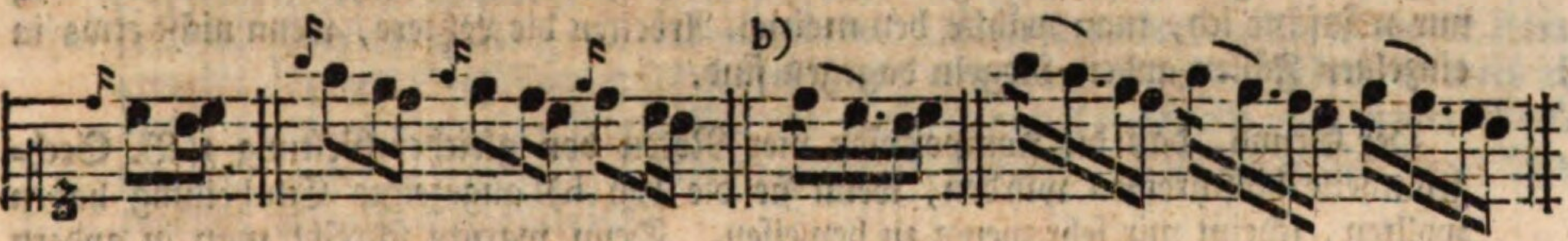
*) Dieſe unrichtige Eintheilung iſt ſogar in dem übrigens guten Werkchen: **Die Kunſt das Klavier zu ſpielen, von dem Verfaſſer des kritiſchen Muſikus an der Spree ꝛc.** ausdrücklich vorgeſchrieben. S. 22. dritte Auflage.



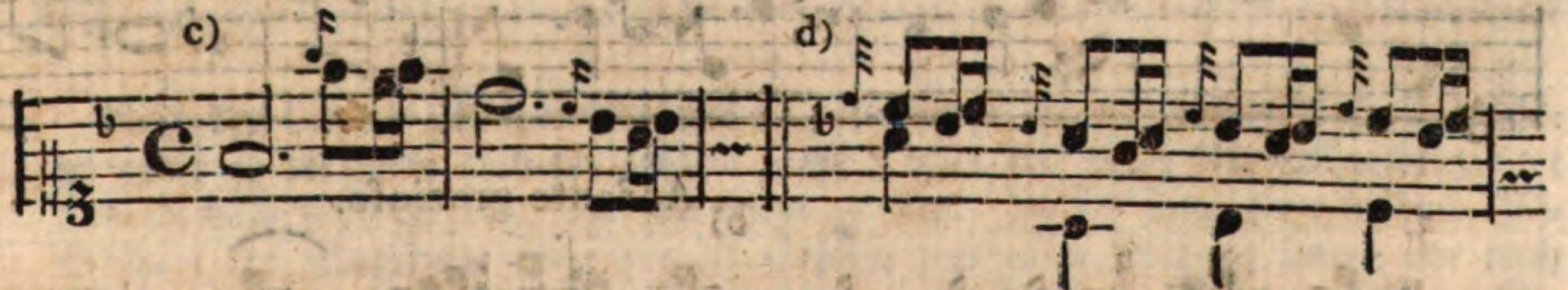
Nur alsdann muß man bey der eigentlichen (oben bey b) beſtimmten) Eintheilung bleiben, wenn in verſchiedenen Stimmen Triolen gegen einander zu ſtehen kommen, wie bey l), oder wenn von mehreren unmittelbar nach einander folgenden Triolen ꝛc. nur einige ſolcher Figuren Vorſchläge haben m).

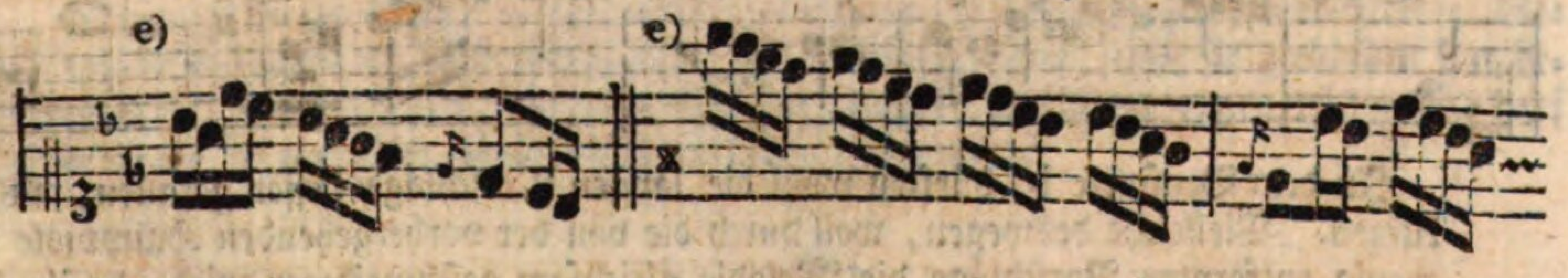


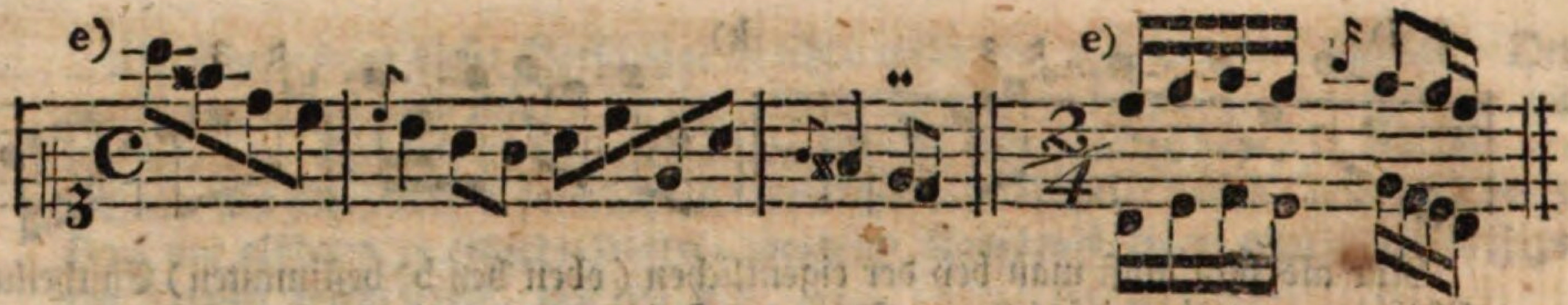
15) Vor einer Note, nach welcher zwey noch einmal ſo kurze folgen:



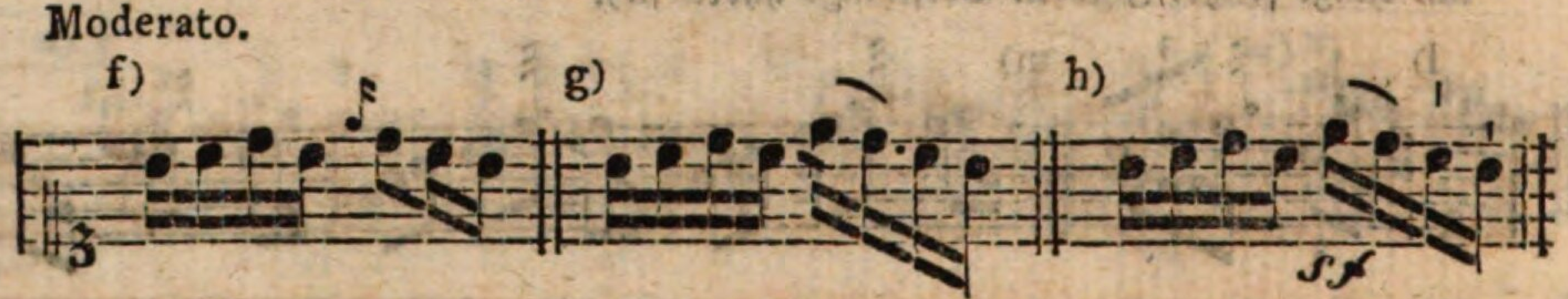
Bey dieſen und ähnlichen Figuren werden zwar die Vorſchläge faſt von allen Tonlehrern kurz verlangt, wie bey b); und in verſchiedenen Fällen, wenn z. B. nur eine einzelne Figur von der Art vorkommt, wie unten bey c), oder wenn mehrere ähnliche Figuren unmittelbar nach einander folgen, wie bey d) ꝛc. mag dieſe Eintheilung gut, und aus harmoniſchen Gründen nöthig ſeyn. Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, daß dieſe Regel ſo allgemein und auf jeden Fall anwendbar ſeyn könne. Wenn man in den Beyſpielen e), nach vorhergegangenen und vor nachfolgenden viergliedrigen Figuren, die Vorſchläge kurz angiebt, ſo ſcheint mir der Gang der Melodie gleichſam hinkend zu werden.







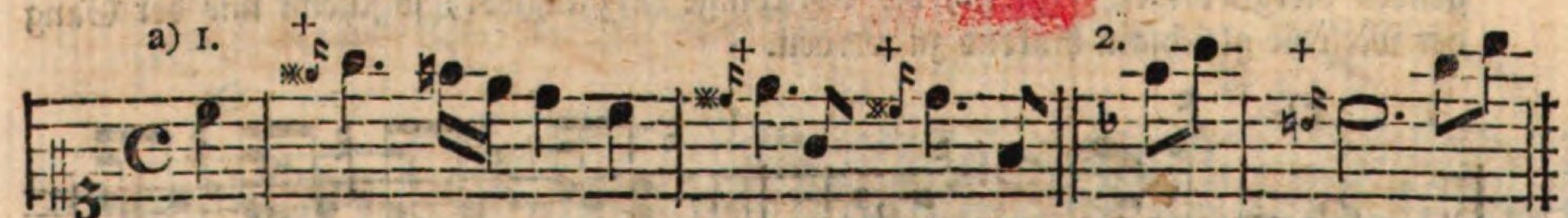
Auch habe ich nur von wenigen geſchmackvollen praktiſchen Muſikern ähnliche Stellen f) ſo wie bey g) eintheilen hören, ſondern vielmehr wie bey h).

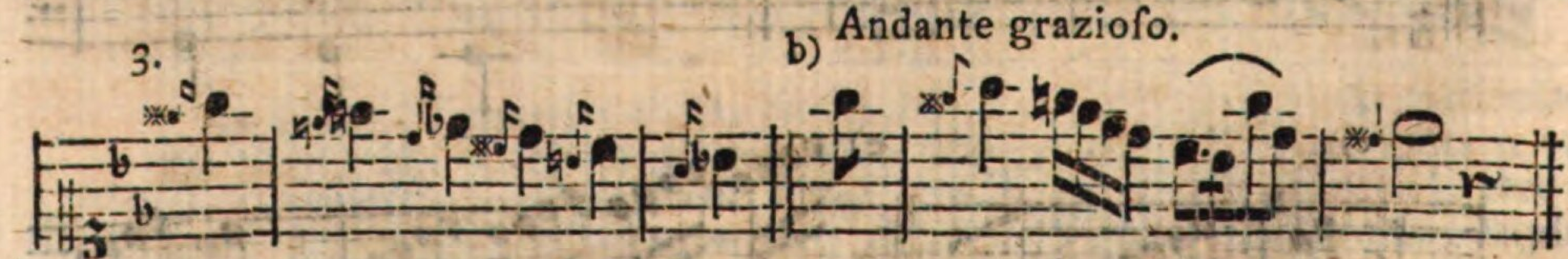


Indeß mag die Eintheilung bey g) immerhin gewöhnlicher ſeyn, als die bey h); nur wünſchte ich, man wählte bey meinen Arbeiten die Letztere, wenn nicht etwa in einzelnen Fällen andere Regeln dagegen ſind.

Der Grund, daß die Komponiſten vier Noten von gleicher Geltung z. B. Sechzehntheile hinſchreiben würden, wenn ſie die bey h) angezeigte Eintheilung haben wollten, ſcheint mir ſehr wenig zu beweiſen. Denn warum ſchreibt man in andern Fällen nicht ebenfalls Sechzehntheile ꝛc. wo man ſie doch gewiß haben will? Auch iſt zwiſchen vier ausgeſchriebenen Sechzehntheilen und dieſen Figuren mit einem Vorſchlage ein merklicher Unterſchied in Anſehung des erforderlichen Vortrages h).

16) Wenn die durch kleine Nötchen angedeuteten Intervalle nicht in der diatoniſchen Tonleiter desjenigen Tones enthalten ſind, woraus das Stück geht, oder in welchen der Komponiſt ausgewichen iſt:



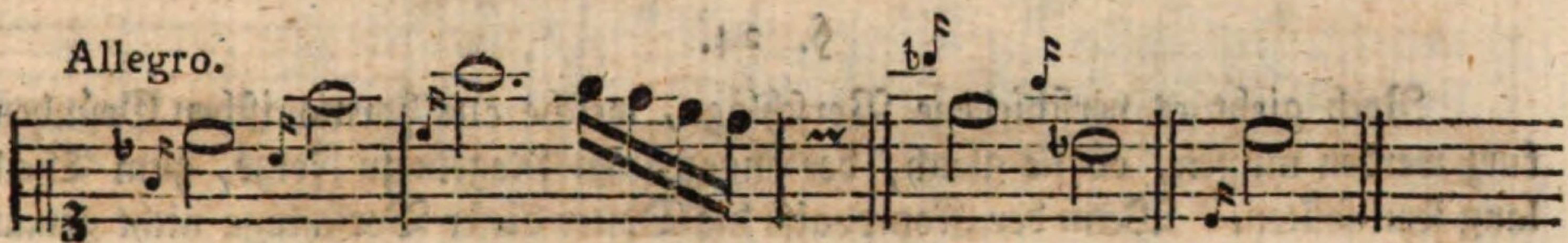


In dem Beyſpiele b) dürften wohl die langen Vorſchläge beſſer gefallen, als die kurzen. Vielleicht deswegen, weil durch die von der vorhergehenden Hauptnote nur wenig entfernten Vorſchläge die Melodie gleichſam geſchmeidiger wird, da ihr hin-

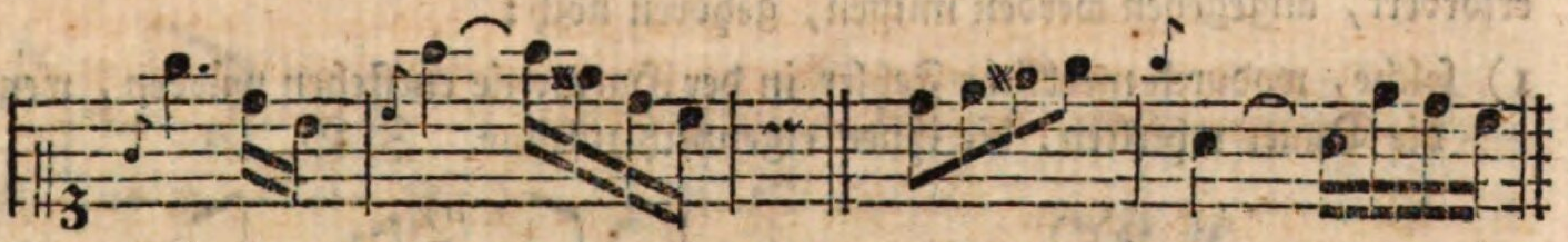
gegen

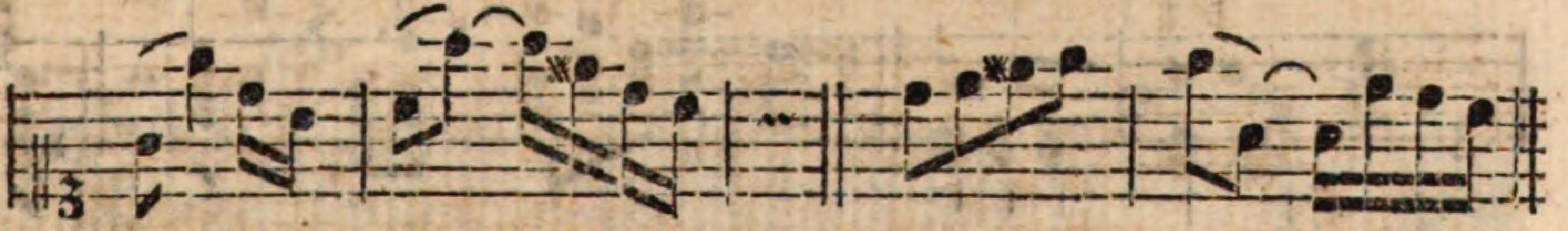
gegen die entlegenen und ganz frey eintretenden Vorſchläge bey a) eine gewiſſe Schärfe geben, welche bey längerer Dauer in eine widrige Härte ausartet. Die überhäuften modiſchen Vorſchläge in dem dritten Beyſpiele a) werden ſchon an und für ſich ekelhaft. Sie äußerſt geſchwind anzugeben iſt alles, was der Spieler dabey thun kann, um ſie dem Zuhörer nur einigermaßen erträglich zu machen.

17) Wenn die frey eintretenden Vorſchläge weiter, als eine Stufe, von der Hauptnote entfernt ſind, oder einen Sprung dagegen machen:

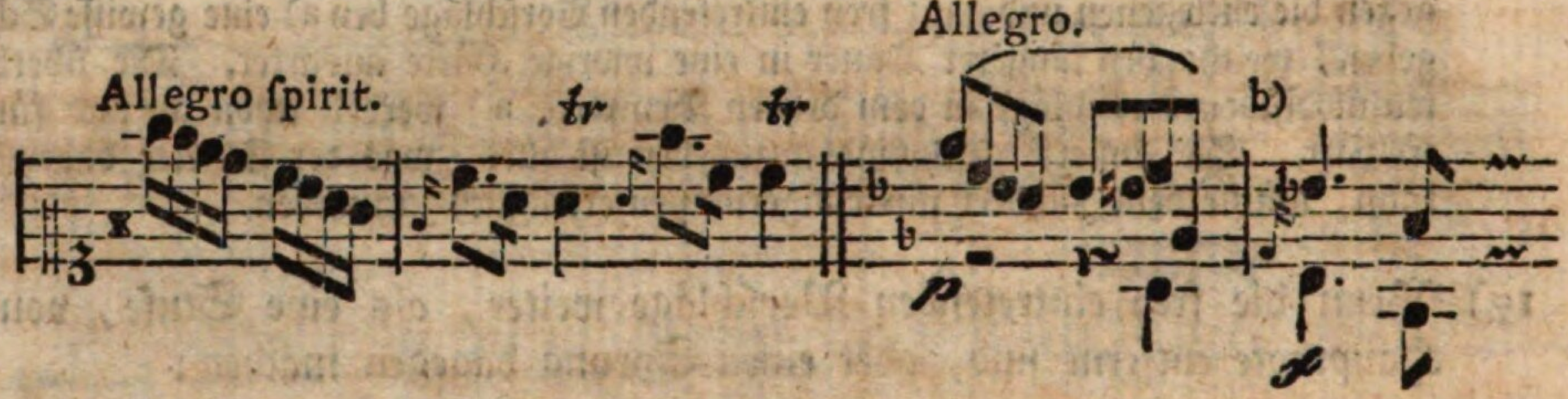


Ich ſetze dieſe Vorſchläge deswegen mit in die Klaſſe der größtentheils unveränderlich kurzen, weil ein wirklicher (langer) Vorhalt eigentlich nie weiter, als eine Stufe, von ſeiner Hauptnote entfernt ſeyn kann. Wahrſcheinlich wollen daher die Komponiſten ähnliche Vorſchläge größtentheils kurz angegeben haben. Uebrigens weiß ich wohl, daß die ſpringenden Vorſchläge von verſchiedenen Tonlehrern ohne weitere Rückſicht mit unter die veränderlich langen gerechnet werden. Auch die nachſtehende Eintheilung iſt nicht ungewöhnlich.





Nach der (in der zweyten Notenreihe) beſtimmten Dauer gehören dieſe Vorſchläge weder zu der einen noch zur andern Klaſſe; denn als lange Vorſchläge betrachtet ſind ſie doch noch zu kurz, und als kurze zu lang. Indeß kann die erwähnte Eintheilung bey zärtlichen, ſingbaren ꝛc. Stellen von guter Wirkung ſeyn; nur nach mehreren kurzen Noten in geſchwinder Bewegung, bey feurigen, lebhaften ꝛc. Gedanken a) würde ich dieſe Vorſchläge ganz kurz abfertigen, oder ſie gleichſam nur berühren. Auch bey b), wo der Vorſchlag blos der Auflöſung wegen nöthig iſt, darf er kaum die Geltung eines Sechzehntheiles bekommen.



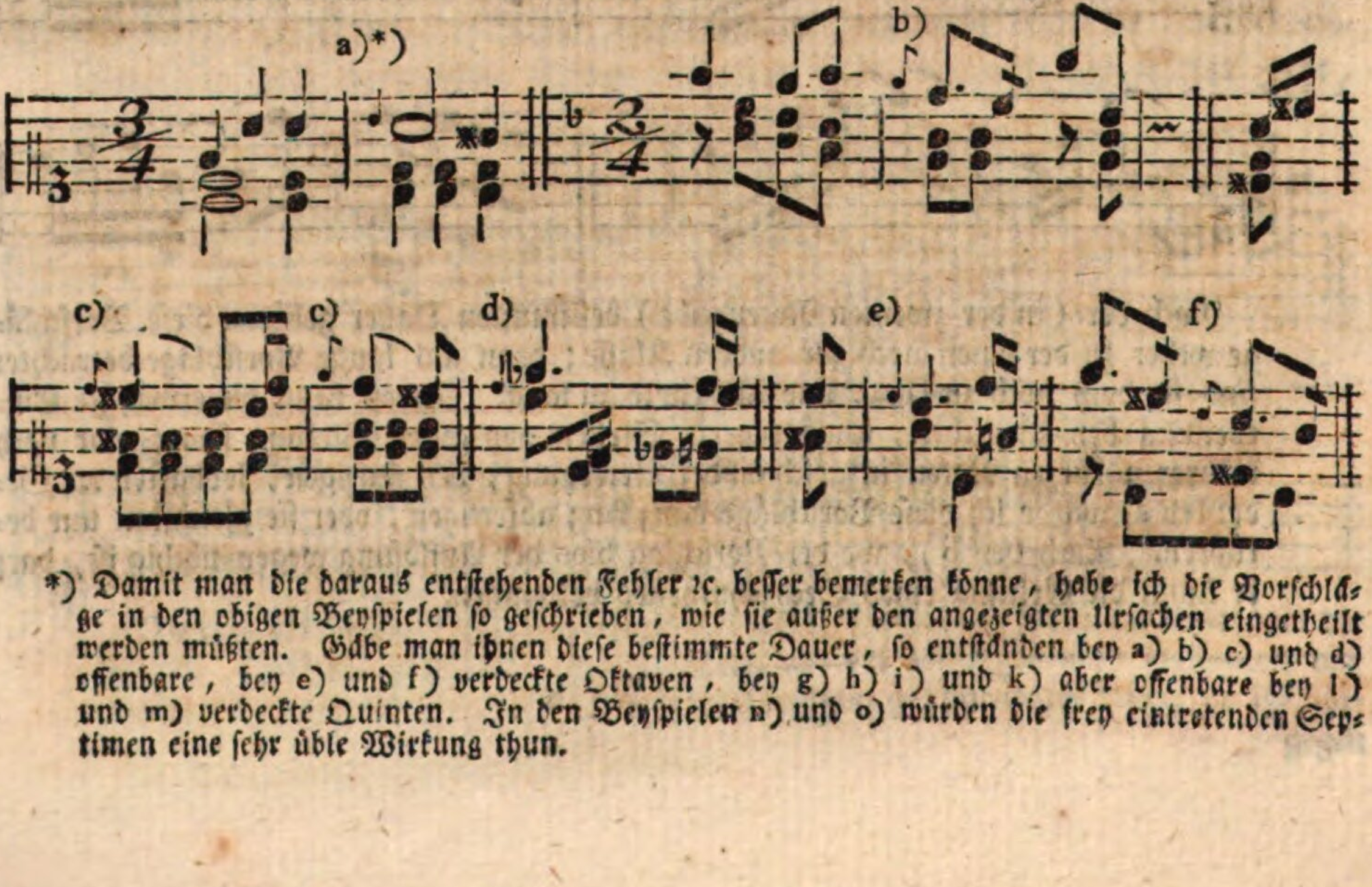
§. 24.

Noch giebt es verſchiedene Vorſchläge, welche aus harmoniſchen Gründen kurz werden müſſen, ob ſie gleich, der angezeigten Regeln zu Folge, zum Theil lang ſeyn ſollten. Wenn der Komponiſt die Dauer dieſer Vorſchläge nicht genau beſtimmt hat, ſo dürften wohl nur Geübtere die richtige Eintheilung derſelben errathen; weil man die hierzu erforderliche Kenntniß vom Generalbaſſe bey dem Anfänger nicht vorausſetzen kann.

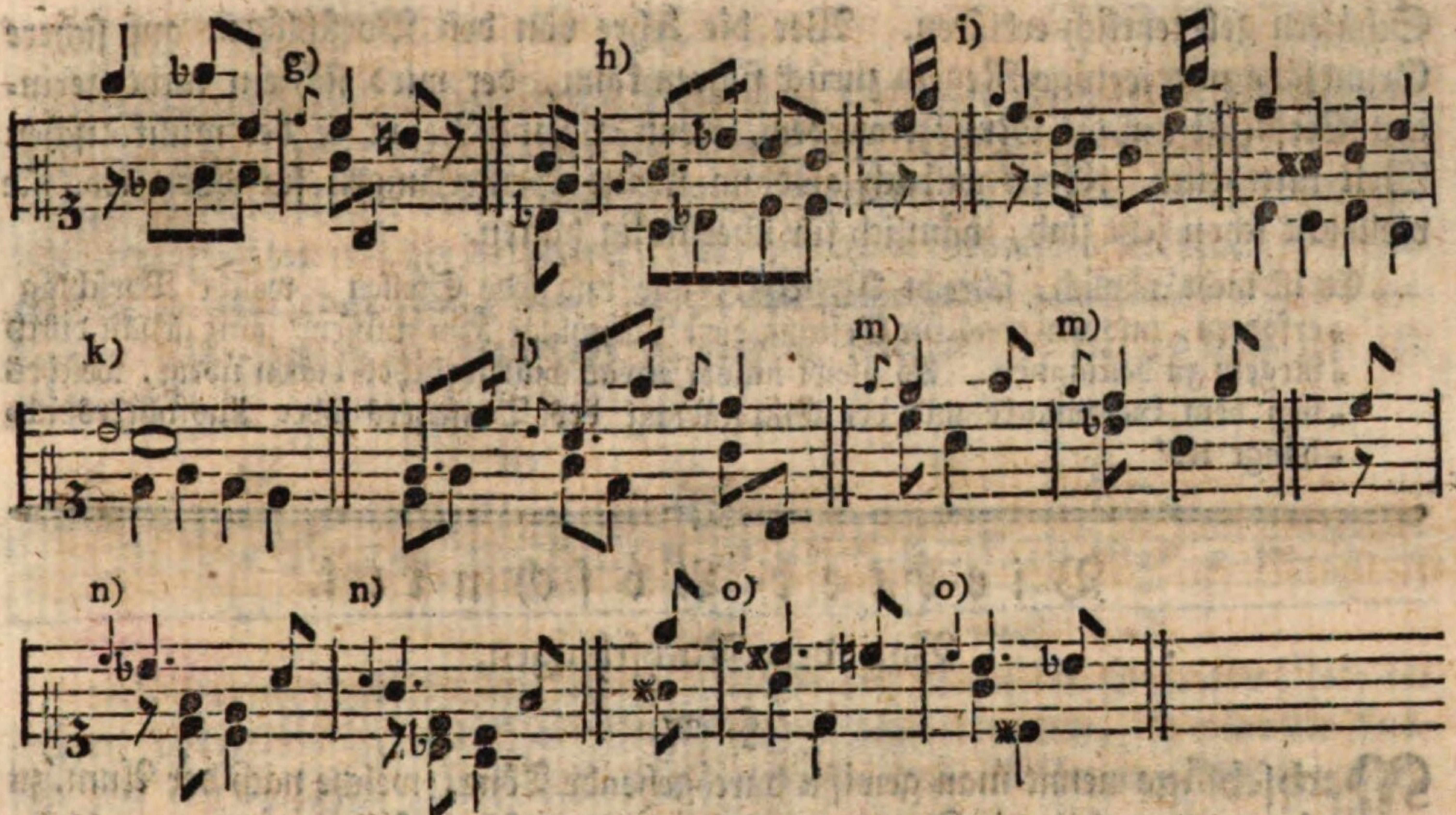
§. 25.

Zu den Vorſchlägen, welche nur kurz, oder doch kürzer, als es die Regel erfordert, angegeben werden müſſen, gehören noch:

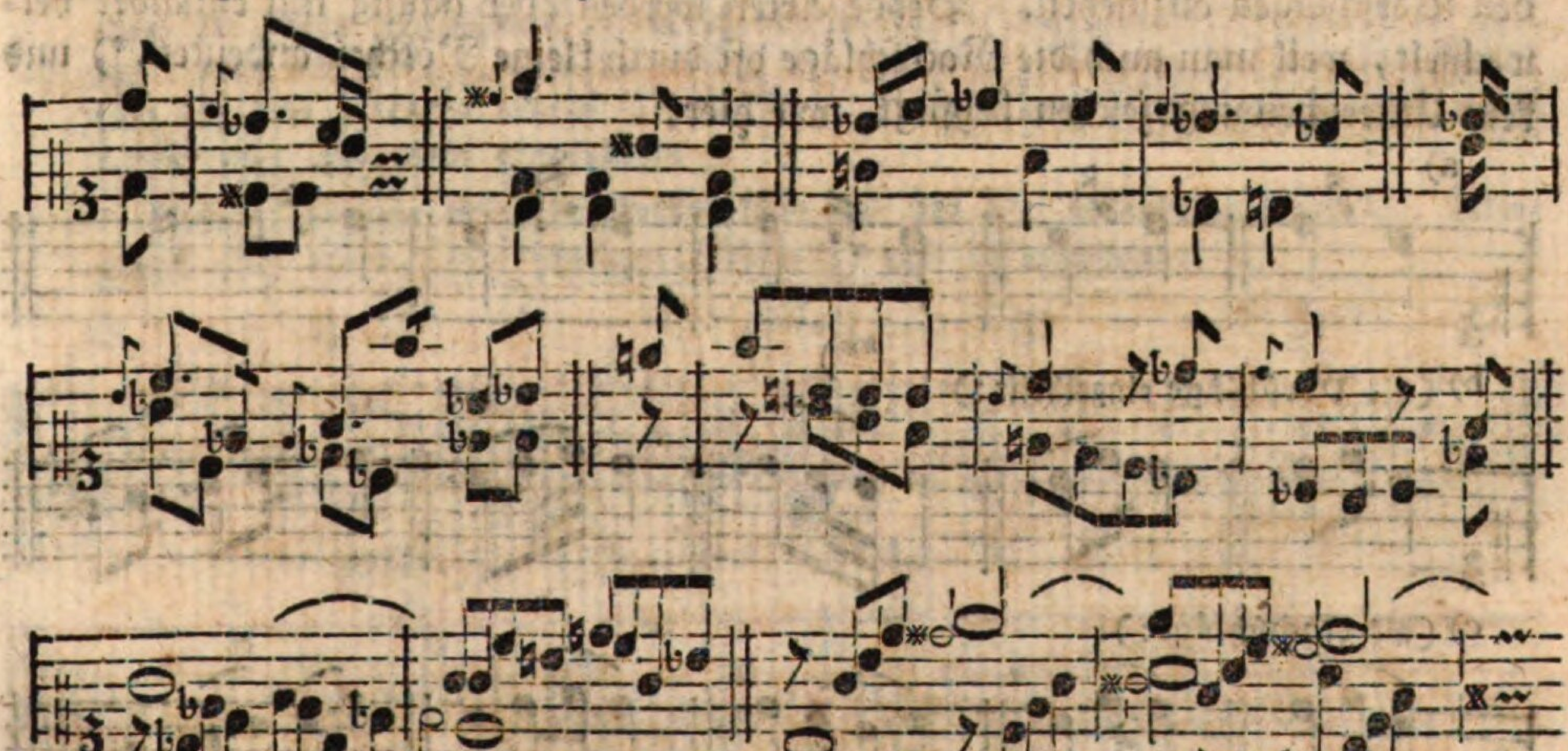
1) ſolche, wodurch merkliche Fehler in der Harmonie entſtehen würden, wenn ſie die Dauer erhielten, die ihnen eigentlich zukäme. Z. B.



*) Damit man die daraus entſtehenden Fehler ꝛc. beſſer bemerken könne, habe ich die Vorſchläge in den obigen Beyſpielen ſo geſchrieben, wie ſie außer den angezeigten Urſachen eingetheilt werden müßten. Gäbe man ihnen dieſe beſtimmte Dauer, ſo entſtänden bey a) b) c) und d) offenbare, bey e) und f) verdeckte Oktaven, bey g) h) i) und k) aber offenbare bey l) und m) verdeckte Quinten. In den Beyſpielen n) und o) würden die frey eintretenden Septimen eine ſehr üble Wirkung thun.



2) ſolche, die aus verſchiedenen Urſachen zu hart und widrig ſeyn würden, wenn man ihnen die ſonſt gewöhnliche Geltung gäbe. Z. B.



§. 26.

Dies wäre ungefähr das Nöthigſte von den Vorſchlägen. Die wenigen Fälle, welche etwa noch übrig ſeyn mögen, wird ein geſchmackvoller Lehrer ſeinen Schü-

Schülern gelegentlich erklären. Wer die Lehre von den Vorſchlägen auf ſichere Grundſätze und wenige Regeln zurück führen kann, der wird ſich ein nicht geringes Verdienſt um die Muſik erwerben, wenn er ſeine Reſultate der muſikaliſchen Welt mittheilet. Gern will ich alsdann meine Bemerkungen für das, was ſie vielleicht ſchon jetzt ſind, nämlich für überflüſſig halten.

„Es iſt nicht möglich, ſchreibt Agricola, alle und jede Stellen, welche Vorſchläg „erfodern, und von was für Geltung dieſe Vorſchläge ſeyn müſſen, ganz genau durch „Regeln zu beſtimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches „von dem Geſchmacke und der Empfindung des Tonſetzers oder Ausführers ab„hängt ꝛc.“

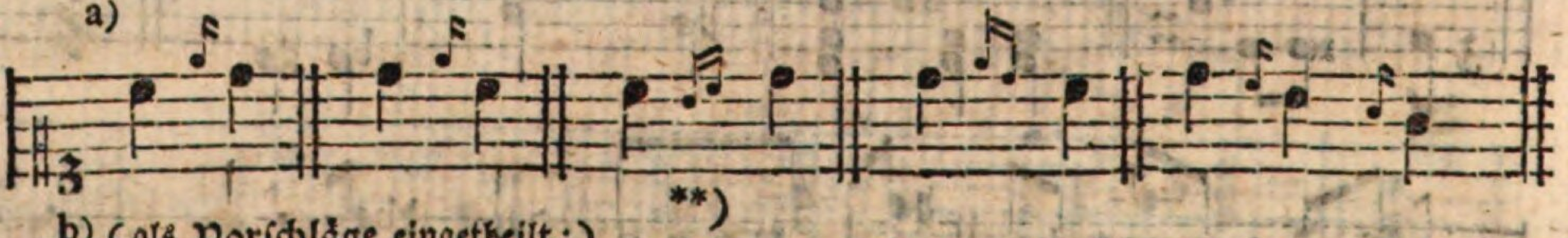
Vierter Abſchnitt.

Von den Nachſchlägen.

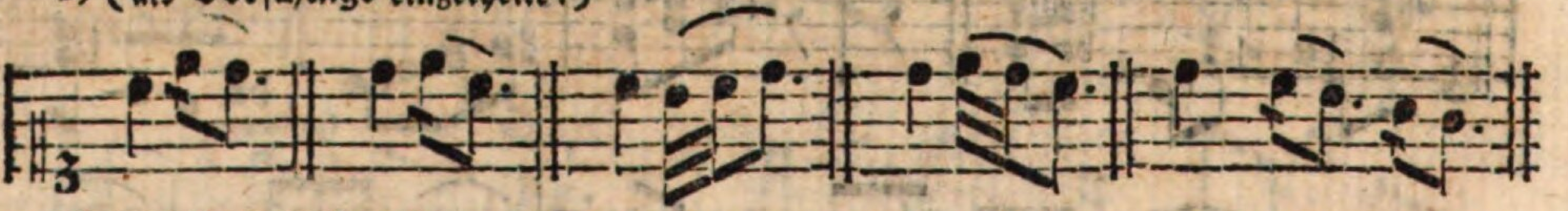
§. 27.

Nachſchläge nennt man gewiſſe durchgehende Töne, welche nach der Anm. zu §. 9. allemal in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, oder von dieſer ihre Dauer erhalten. In ſofern ſind ſie gewiſſermaßen als das Gegentheil von den Vorſchlägen anzuſehen. Beyde Arten werden aber häufig mit einander verwechſelt, weil man auch die Nachſchläge oft durch kleine Nötchen andeutet,*) und kein Unterſcheidungszeichen beyfügt, wie hier:

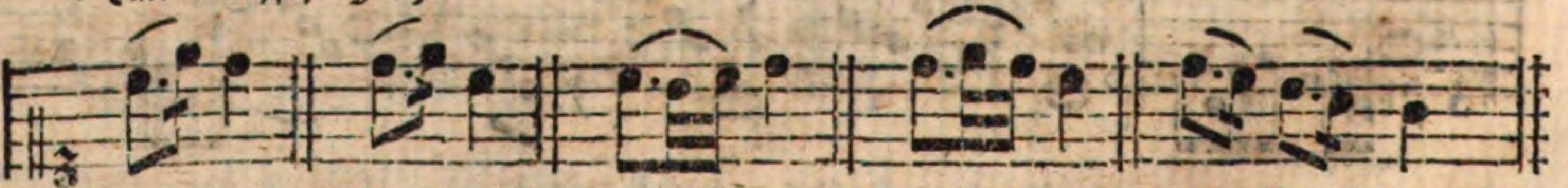
a)



b) (als Vorſchläge eingetheilt:)



c) (als Nachſchläge:)

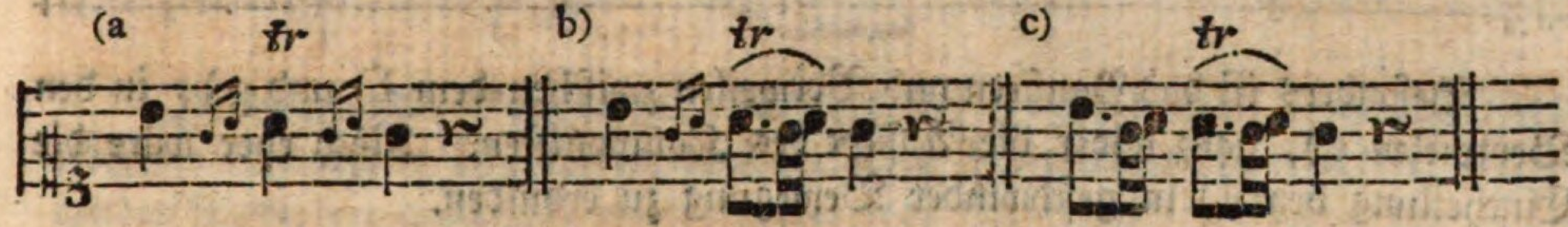


*) Dieſen Umſtand ſcheint Bach überſehen zu haben; denn er ſchreibt im erſten Theile ſeines Verſuches ꝛc. S. 52. § 23. „Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren ꝛc. gehören zur folgenden Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden ꝛc.“

**) Vorſchläge von zwey durch kleine Nötchen beſtimmten Tönen werden in dem folgenden Kapitel unter eigenen Benennungen vorkommen.

§. 28.

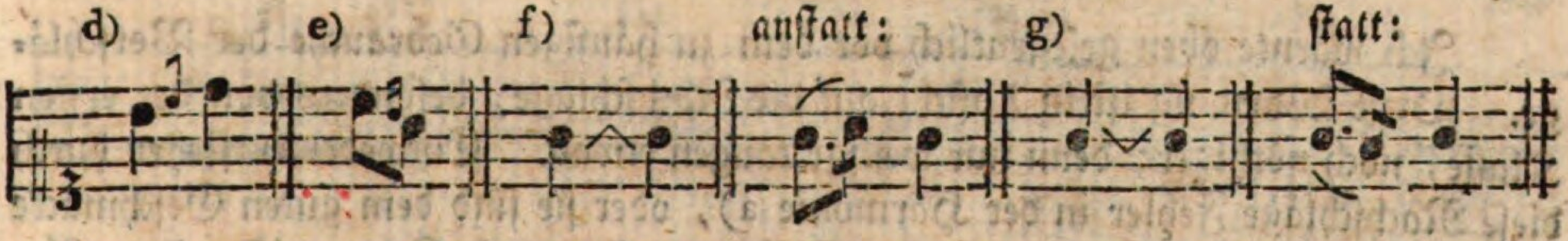
Daß durch dieſe unbeſtimmte Schreibart leicht eine fehlerhafte Ausführung entſtehen kann, mag unter andern die nachſtehende Stelle a) beweiſen. Wollte man ja die Nachſchläge durch kleine Nötchen andeuten, ſo müßten ſie etwa vermittelſt eines Bogens mit der vorhergehenden Hauptnote verbunden werden. Sicherer aber iſt es auf jeden Fall, wenn die Nachſchläge durch gewöhnliche Noten beſtimmt und gehörig in den Takt eingetheilt werden b), wie es denn jetzt oft geſchieht.

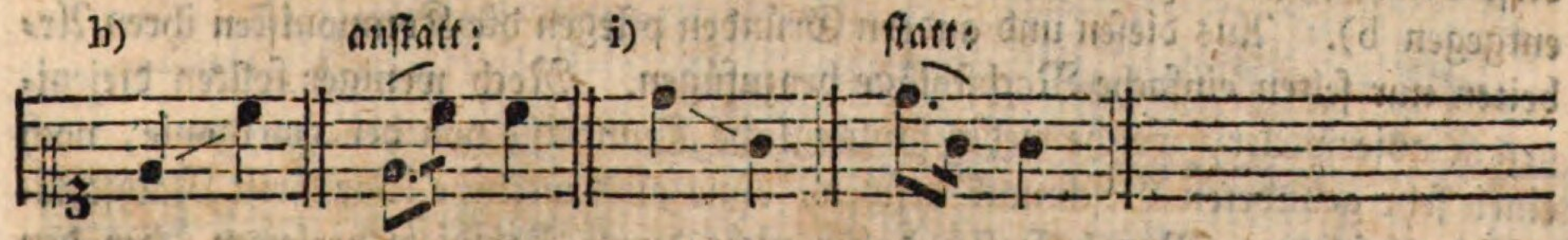


Da ſich die erſten beyden kleinen Nötchen bey a) auf die folgende Note beziehen, (denn es ſoll dadurch kein Nachſchlag angezeigt werden,) ſo wäre die Ausführung bey c) falſch. Und doch würde man ſie dem Anfänger leicht verzeihen können, weil die Schreibart bey a) zu unbeſtimmt und ziemlich zweydeutig iſt.

Einige glauben, die erwähnte Zweydeutigkeit könne dadurch vermieden werden, wenn man die Figur der kleinen Nötchen, im Fall ſie einen Nachſchlag bezeichnen ſollen, vorwärts kehrte, wie unten bey d) und e). Allein dieſes Merkmal fände nur bey den ſeltenern Nachſchlägen von einem einzelnen Nötchen ſtatt, und wäre daher nicht allgemein anwendbar.

Ehedem wurden ſteigende Nachſchläge wie bey f), fallende wie bey g), ſpringende aber durch einen ſchrägen Strich h) und i) angedeutet.



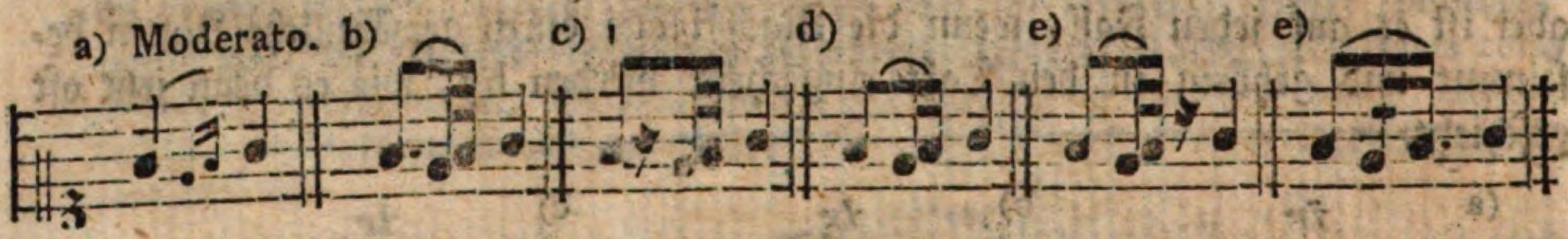


§. 29.

Die Nachſchläge werden hauptſächlich gebraucht, um den Geſang zuſammenhängender zu machen oder einen folgenden Ton vorzubereiten; auch bedient man

ſich

ſich derſelben häufig beym Ende eines Trillers. Sie müſſen erſt alsdann, wenn die Dauer der Hauptnote beynahe vorüber iſt, folglich ganz kurz angegeben (geſchwind nachgeholt) und an die vorhergehende Note geſchleiſt werden b), es mag ein Bogen darüber ſtehen, oder nicht. Daher wäre die Ausführung bey c) falſch.



Beſonders iſt das Pauſiren und Verweilen zwiſchen dem f) und g), in den Beyſpielen e), ganz wider die Abſicht des Komponiſten. Noch eher wäre die Eintheilung bey d) in geſchwinder Bewegung zu erdulden.

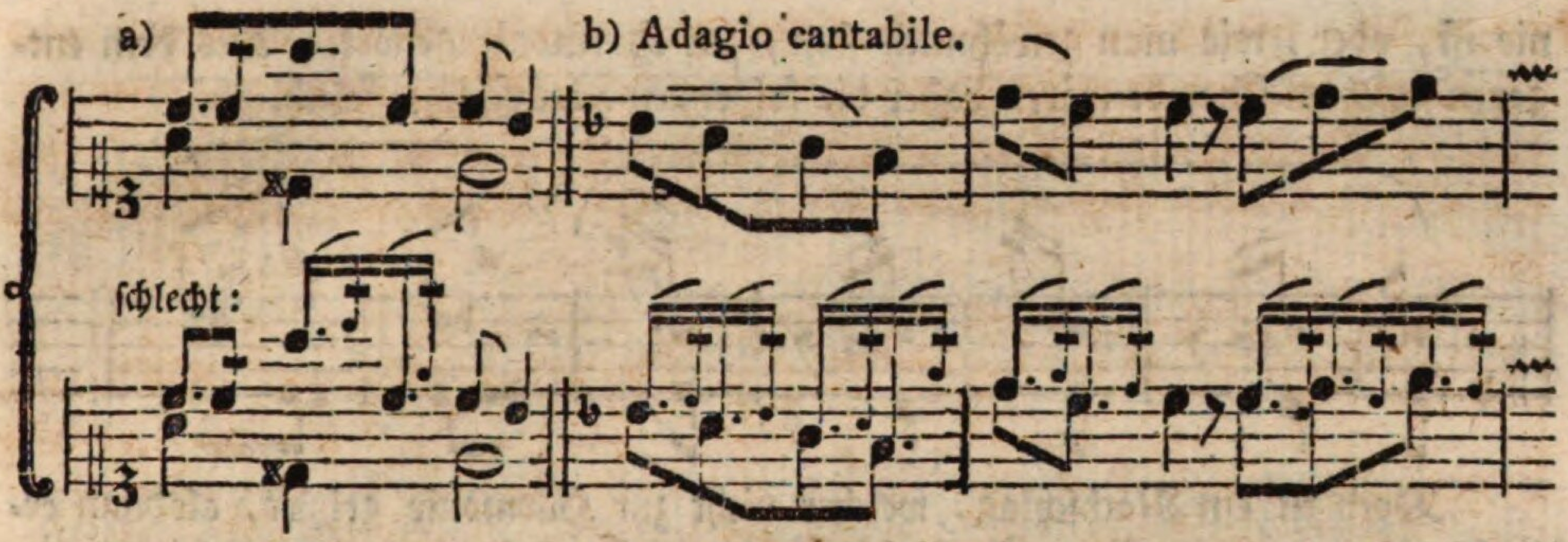
§. 30.

Man pflegt die Nachſchläge in zwey Hauptklaſſen einzutheilen. In die erſte gehören diejenigen Nachſchläge, welche nur aus Einer Note beſtehen, und in ſofern einfache heißen. Die Nachſchläge von zwey Noten oder die doppelten machen die zweyte Klaſſe aus. Beyde Arten ſind in der erſten Notenreihe zu §. 27. angezeigt worden.

§. 31.

Ich warnte oben gelegentlich vor dem zu häufigen Gebrauche der Vorſchläge. Dieſe Warnung iſt in Abſicht auf die Nachſchläge, beſonders von der erſten Klaſſe, noch nöthiger; denn nur wenige taugen etwas. Entweder entſtehen durch dieſe Nachſchläge Fehler in der Harmonie a), oder ſie ſind dem guten Geſchmacke entgegen b). Aus dieſen und andern Gründen pflegen die Komponiſten ihren Arbeiten nur ſelten einfache Nachſchläge beyzufügen. Noch weniger ſollten diejenigen Klavierſpieler, welche weder hinlängliche Kenntniſſe von der Harmonie, noch einen ſehr gebildeten Geſchmack beſitzen, ohne ausdrückliche Vorſchrift Nachſchläge hinzu ſetzen. Man laſſe ſich daher nicht durch Beyſpiele verleiten, bey den folgenden und ähnlichen Stellen beſonders in langſamer Bewegung, willkührliche Nachſchläge anzubringen.

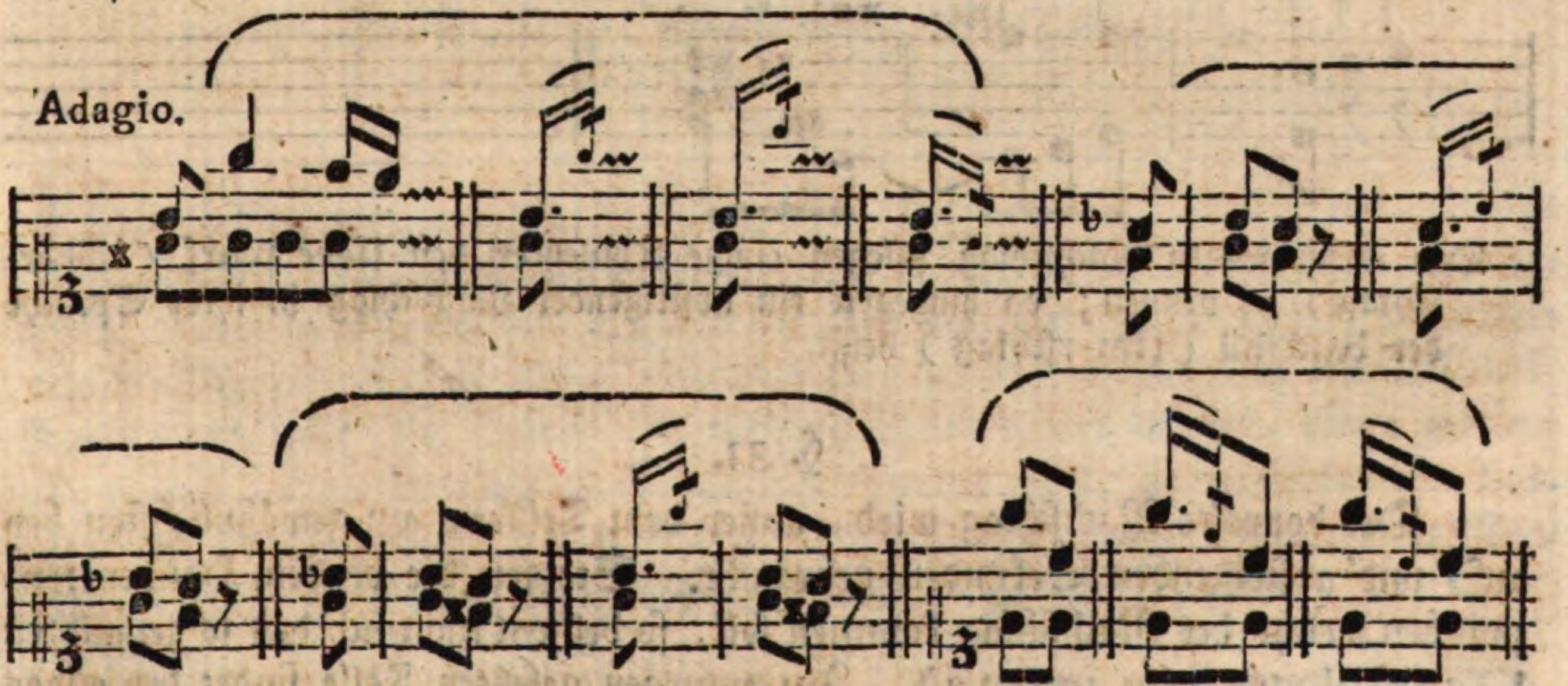
a)



In geſchwinder Bewegung, oder wenn der Charakter eines Tonſtückes etwas lebhaft, tändelnd ꝛc. iſt, können dieſe einfachen Nachſchläge bey mehreren abſteigenden Sekunden angebracht werden; aber doch nicht leicht von Ungeübten. Will ſie ein Komponiſt in Klavierſachen ausdrücklich haben, ſo pflegt er ſie als Hauptnoten auszuſchreiben.

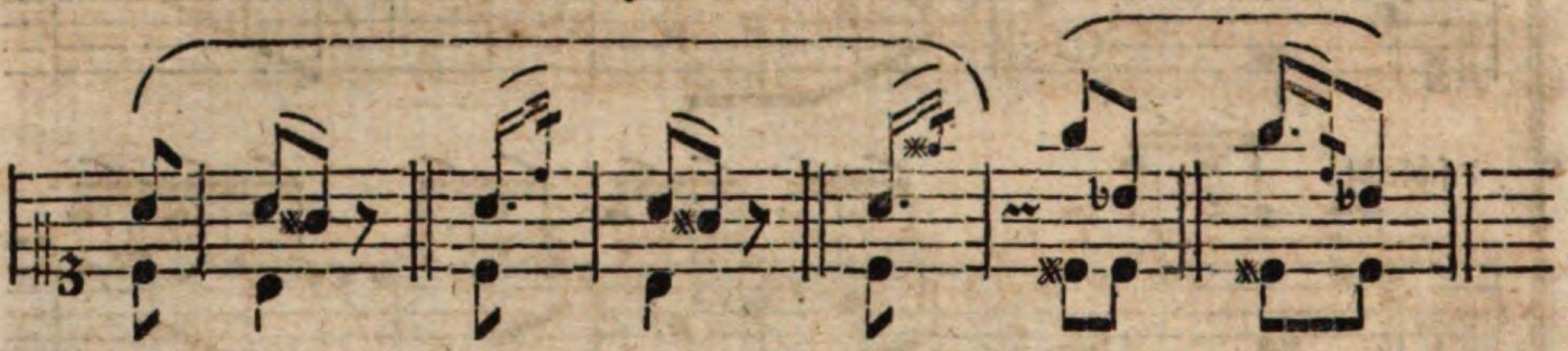
§. 32.

Daß es aber auch Fälle giebt, in welchen dieſer einfache Nachſchlag, etwas ſparſamer angebracht, in mäßiger und langſamer Bewegung gar wohl ſtatt finden kann, und zur Verzierung des Geſanges dient, mögen die nachſtehenden Stellen beweiſen.

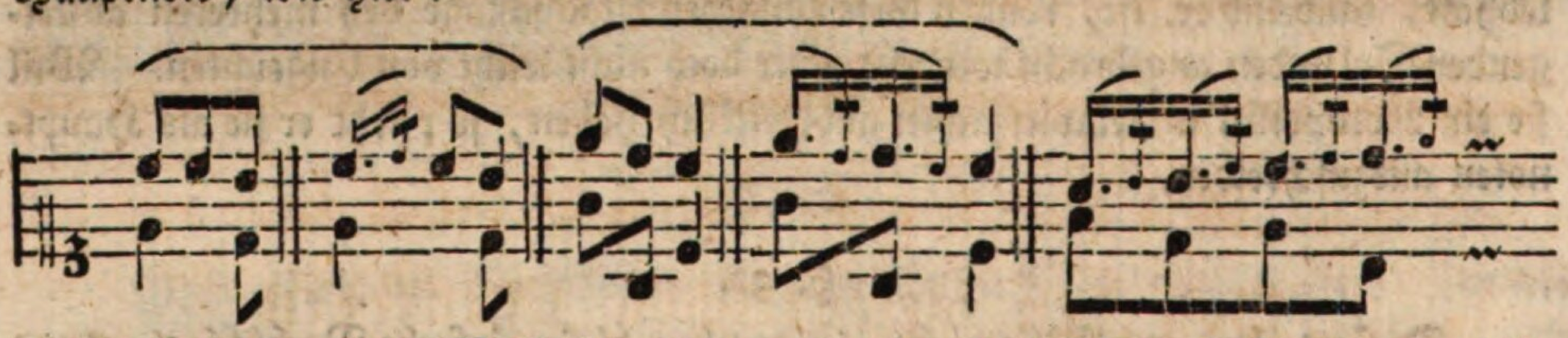


Man ſieht hieraus, daß auch bey Sprüngen ein Nachſchlag angebracht werden kann; wenn er nämlich ein Intervall aus der zum Grunde liegenden Harmo-

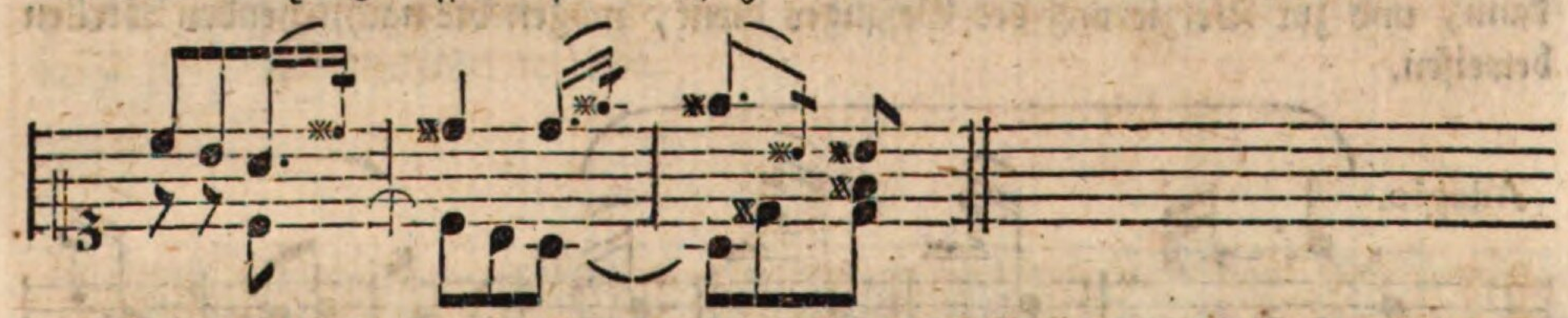
nie iſt, oder, wie man gewöhnlich ſagt, zur Harmonie gehört. Aus dem entgegen geſetzten Grunde wären daher die folgenden Nachſchläge falſch.



Doch iſt ein Nachſchlag, welcher nicht zur Harmonie gehört, alsdann erlaubt, wenn er nur Eine Stufe höher oder tiefer ſteht, als die vorhergehende Hauptnote, wie hier:



Auch nimmt der Nachſchlag dann und wann den folgenden Ton voraus *), und bereitet ihn gewiſſermaßen vor, z. B.

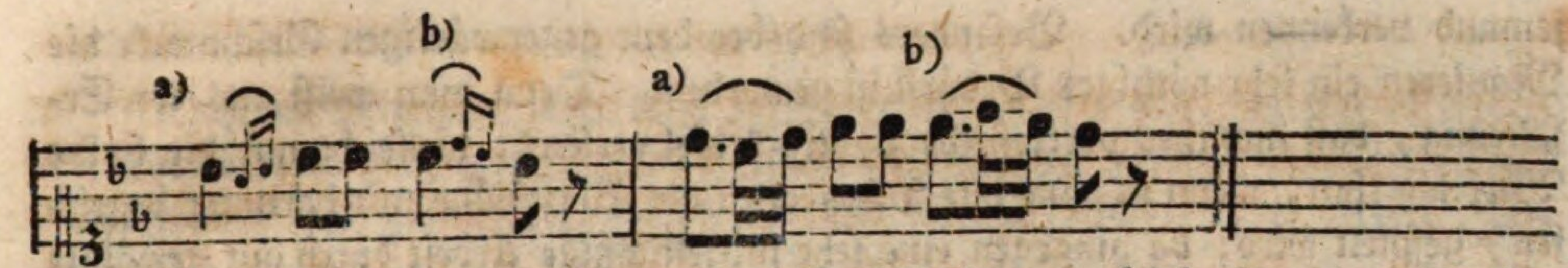


Den aufſteigenden Nachſchlag pflegen einige Tonlehrer den **Ueberwurf** (**Ueberſchlag**) zu nennen; da hingegen ein abſteigender Nachſchlag in ihrer Sprache der **Rückfall** (**Unterſchlag**) heißt.

§. 33.

Der doppelte Nachſchlag wird, außer dem Triller, am gewöhnlichſten bey auf- und abſteigenden Sekunden gebraucht. Steigen die beyden Hauptnoten, zwiſchen welche der Nachſchlag kommen ſoll, ſo bedient man ſich des ſo genannten **Nachſchlages von unten** a). Im entgegen geſetzten Falle findet der etwas ſeltnere **Nachſchlag von oben** ſtatt b). Doch wird hierbey eine gemäßigte oder langſame Bewegung voraus geſetzt.

*) In der Kunſtſprache heißt dies: anticipiren.



Alles was der Spieler bey dieſen Nachſchlägen zu beobachten hat, iſt oben §. 29. geſagt worden. Einige beſondere Bemerkungen über den doppelten Nachſchlag werden ſchicklicher bey dem Triller vorkommen.

Sehr gut und ausführlich hat Agricola in Toſi's mehrmals erwähnter Anleitung ꝛc. von den Vor- und Nachſchlägen geſchrieben. Auch in Hillers Anweiſung zum muſikaliſch-zierlichen Geſange findet man verſchiedene Bemerkungen darüber. Bachs Verſuch iſt den Klavierſpielern ohnedies ſchon bekannt.

Viertes Kapitel.

Von den weſentlichen Manieren.

Erſter Abſchnitt.

Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

Unter Manieren verſteht man diejenigen Verzierungen, welche ſtatt gewiſſer ſimpeln Töne angebracht werden. Der Nutzen dieſer Manieren iſt mannigfaltig. Sie tragen ein Merkliches zur Verſchönerung der Melodie bey; ſie beleben den Geſang und machen ihn zuſammenhängender; ſie unterhalten die Aufmerkſamkeit; ſie geben den Tönen, bey welchen ſie angebracht werden, einen größern Nachdruck, ſo daß dadurch ein Tonſtück ſprechender wird; ſie verſtärken den Ausdruck der Leidenſchaften und Empfindungen; ſie bringen, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, gleichſam Licht und Schatten in ein Tonſtück u. ſ. w.

§. 2.

Die Nothwendigkeit der Manieren nun noch weitläuftig zu erweiſen, halte ich für überflüſſig, da der Nutzen derſelben ſo einleuchtend iſt, daß ihn nicht leicht

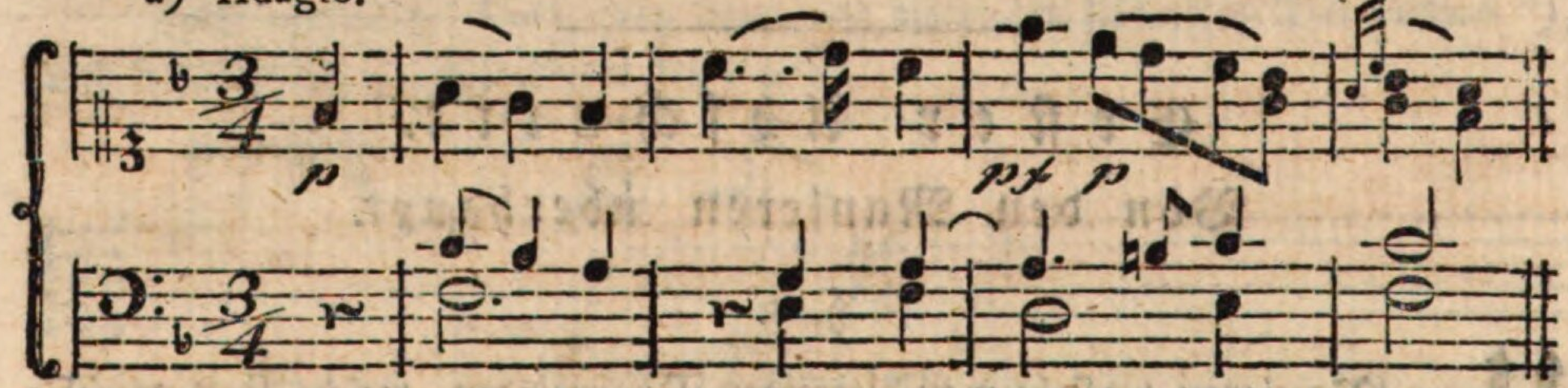
jemand verkennen wird. Beſonders ſind bey dem gegenwärtigen Geſchmacke die Manieren ein ſehr nöthiges Bedürfniß geworden. Denn man weiß aus der Erfahrung, daß manches vortrefliche Tonſtück viel verliert, vielleicht nur die halbe Wirkung thut, wenn es ohne alle Manieren (die Vorſchläge mit darunter begriffen) geſpielt wird; da hingegen eine ſehr mittelmäßige Arbeit durch gut gewählte Manieren ungemein gehoben werden kann.

Sollte ſich jemand von der Nothwendigkeit der Manieren nicht überzeugt finden, der höre ein Adagio von Bach, Häßler, Wolf ꝛc. mit den vorgeſchriebenen Manieren, alsdann aber ohne dieſelben. Im letztern Falle wird er bey mehreren Stellen etwas Leeres bemerken.

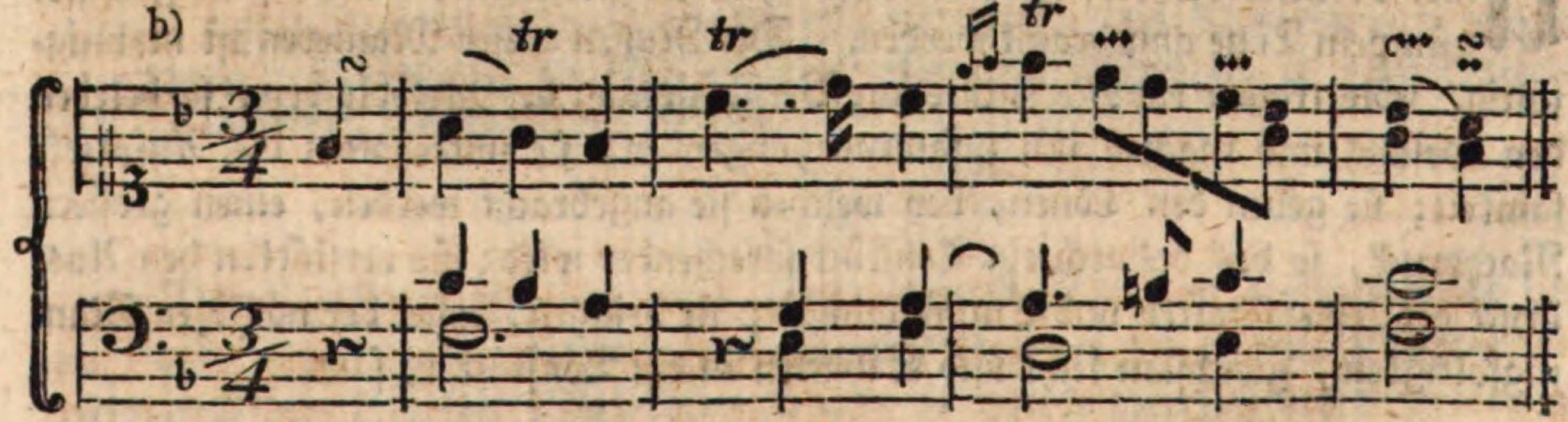
§. 3.

Wenn ich vorher den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren empfahl, ſo muß ich nun auch vor überhäuften und ohne Auswahl angebrachten Manieren warnen. Ein einziges Beyſpiel wird hinreichend ſeyn, jeden nicht ganz Geſchmackloſen zu überzeugen, daß zu viele Manieren eine ſehr widrige Wirkung thun. Man ſpiele die folgenden Takte erſt ganz ſimpel (a), alsdann aber mit den vorgeſchriebenen Manieren b).

a) Adagio.



b)



Wie ekelhaft. — Und doch hört man nur allzuoft die rührendſten Stücke ſo geſchmackslos hertrillern. Wer nicht fühlt, daß in dem obigen Beyſpiele ein ſchöner ſingender Ton ungleich mehr Wirkung thut, als die Ausführung bey b), dem iſt weiter nicht zu rathen.

§. 4.

Daß die Manieren nicht blos ein Werk der Kunſt ſind, ſondern oft durch die Empfindung ſelbſt an die Hand gegeben werden, hat Sulzer ſchon angemerkt. Aber freylich wird hierbey ein richtiges Gefühl voraus geſetzt. Demjenigen, welcher z. B. das obige Adagio mit den beygefügten Manieren b) überhäufte, würde man wohl ſchwerlich ein richtiges Gefühl zugeſtehen können. — Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichſam vorbey eilende, Vortrag bey unbedeutenden Intervallen, die jedem Affekte angemeſſene aber unmöglich immer genau zu beſtimmende Modifikation des Tones, und ähnliche Behandlungsarten, können in gewiſſer Rückſicht gar wohl Manieren genannt werden; ſie ſind aber blos die Sache eines richtigen Gefühles. Hat der Spieler dieſes Gefühl nicht, ſo iſt er zu bedauren; denn er wird durch alle Regeln, die man ihm etwa hierüber geben könnte, nicht dahin gebracht werden, ein Tonſtück vollkommen gut und ſprechend vorzutragen.

Einige nähere Winke über dieſe aus der Empfindung entſtehende Manieren werde ich im Kapitel von dem Vortrage geben.

§. 5.

Man pflegt gewöhnlich alle Manieren in zwey Hauptklaſſen einzutheilen. Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z. B. der Triller, der Doppelſchlag u. ſ. w. heißen **weſentliche**. Sie gehören in die erſte Klaſſe, und werden gemeiniglich von den Komponiſten ſelbſt vorgeſchrieben.

Außer dieſen weſentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen, welche von dem Spieler erfunden oder doch nur ſelten vorgeſchrieben werden. Sie machen die zweyte Hauptklaſſe aus, und beſtehen oft aus vielen Tönen, Läufern u. dgl. Da dieſe weniger beſtimmten Manieren größtentheils von der Willkühr des Spielers abhängen, ſo mögen ſie **zufällige** oder **willkührliche Verzierungen** heißen.

In dem gegenwärtigen Kapitel ſchränke ich mich blos auf die erſte Hauptklaſſe ein. Dieſe zerfällt wieder in zwey Abtheilungen. Zur erſten Abtheilung gehören die weſentlichen Manieren, welche durch zwey bis drey kleine **Nötchen** angedeutet werden. Die Manieren der zweyten Abtheilung haben ihre **beſtimmte Zeichen**, z. B. ⁓, ∾, *tr* ꝛc.

§. 6.

Da die weſentlichen Manieren in den meiſten Tonſtücken für das Klavier ſorgfältig angezeigt ſind, ſo kommt es hierbey vorzüglich auf die richtige Ausführung an. Dieſe zu beſtimmen iſt daher die Hauptabſicht bey dem gegenwärtigen Kapitel; indeſſen werde ich doch gelegentlich mit anmerken, wo dieſe oder jene Manier ins beſondere ſtatt finden kann, im Fall der Komponiſt oder der Notenſchreiber ꝛc. in der Bezeichnung der Manieren nachläſſig geweſen iſt. Einige allgemeine Bemerkungen über den willkührlichen Gebrauch der weſentlichen Manieren folgen ſogleich.

§. 7.

1) Man ſey überhaupt nicht verſchwendriſch mit den Manieren, am wenigſten aber in Tonſtücken deren Charakter Traurigkeit, Schmerz, Schwermuth, Ernſt, Unſchuld, Naivität u. dgl. iſt; denn oft wird in ſolchen Fällen durch eine einzige zur Unzeit angebrachte Manier die abgezielte Wirkung merklich geſchwächt. Weit weniger hat man dies in Tonſtücken von einem zärtlichen, lebhaften, freudigen, tändelnden ꝛc. Charakter zu beſorgen.

2) Man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemeſſen ſind. In einem Largo meſto z. B. würden viele Triller, Mordenten, Schneller u. dgl. nicht die beſte Wirkung thun; da hingegen ein punktirter Anſchlag, Schleifer, Vorſchlag ꝛc. hierbey dem Affekte weit angemeſſener iſt.

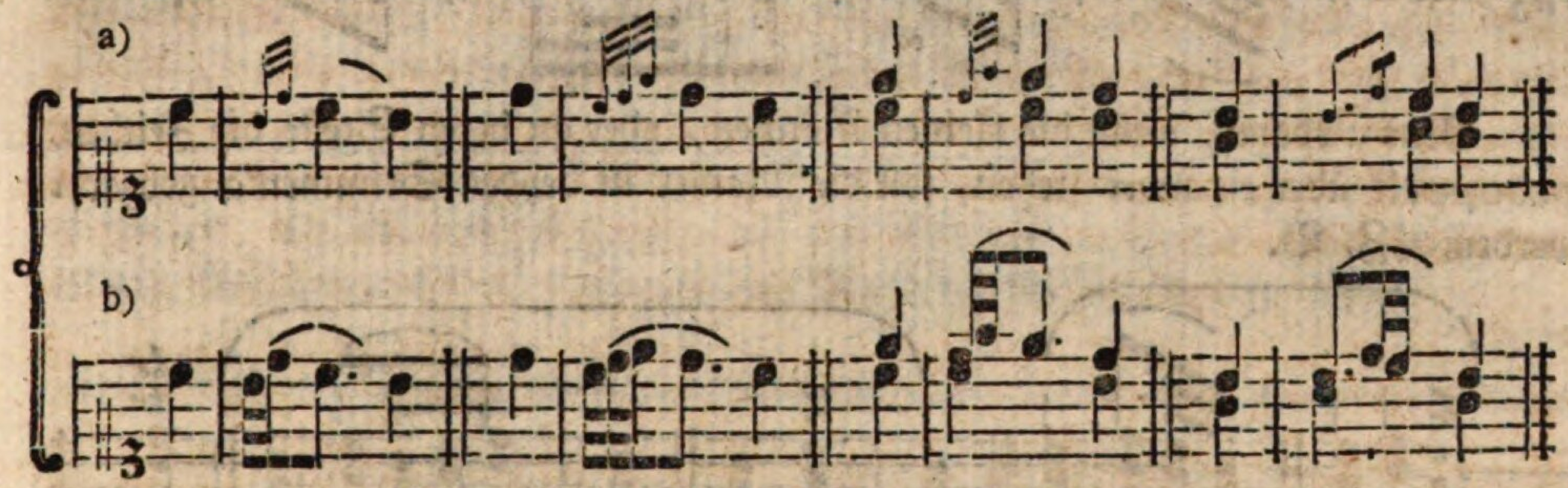
3) Man richte ſich in Abſicht auf die geſchwindere oder langſamere Ausführung der Manieren, ſo viel als möglich, nach dem Charakter und der mehr oder weniger lebhaften Bewegung eines Tonſtückes. Im Allegro z. B. muß der Triller geſchwinder geſchlagen werden, als im Adagio. Eben ſo erfordern die punktirten Schleifer, die Anſchläge ꝛc. eine dem Charakter gemäße geſchwindere oder langſamere Ausführung.

4) Man wechſele, um die allzu große Einförmigkeit zu vermeiden, mit verſchiedenen Manieren ab. Doch verſteht es ſich, daß man auch in dieſer Rückſicht eine dem herrſchenden Charakter entſprechende Auswahl treffen muß. Oft wird man ſo gar durch die längere oder kürzere Dauer der Note beſtimmt, eine größere oder kleinere Manier anzubringen.

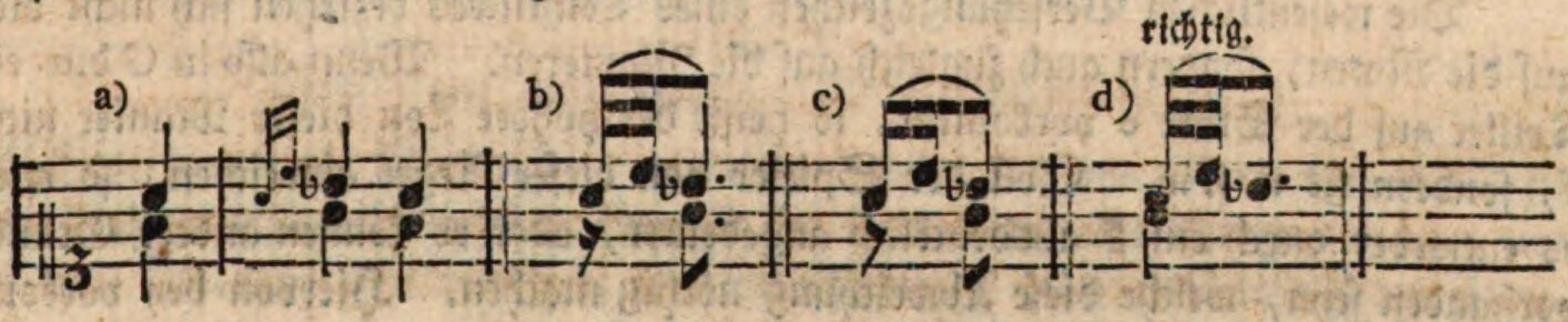
§. 8.

Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren, (blos die im vorhergehenden Kapitel erwähnten Nachſchläge ausgenommen,) erhalten ihre Dauer ꝛc., nach

Art der Vorſchläge, von der folgenden Note. Daher dürfen dieſe Manieren nicht eher eintreten, bis man an ihrer Stelle die Hauptnote ſelbſt ſpielen würde, wie die bey b) bemerkte Ausführung zeigt. Auch werden die Manieren größtentheils an ihre Hauptnote geſchleift.

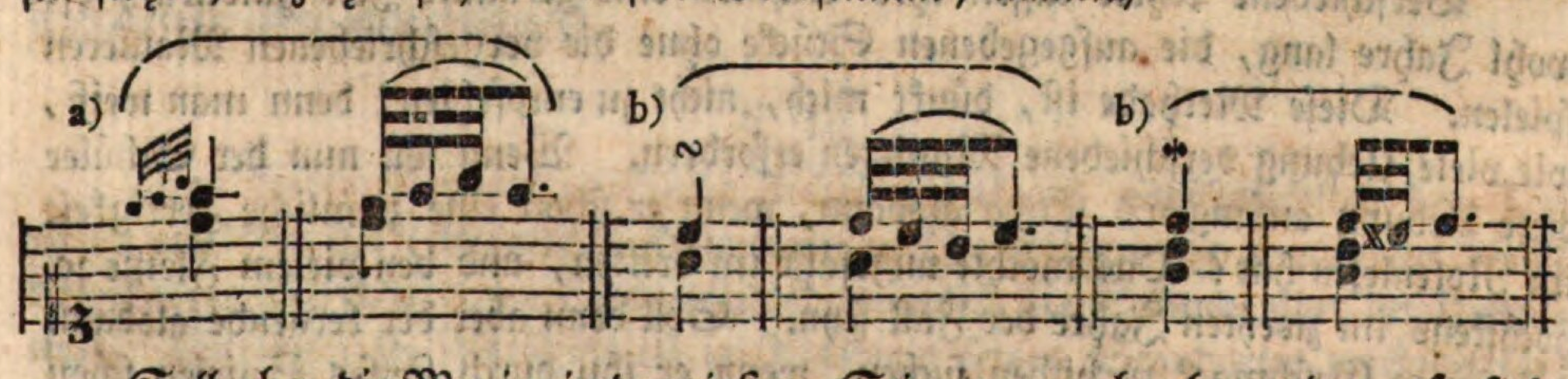


Bey dieſer Gelegenheit warne ich vor der nachſtehenden ziemlich gewöhnlichen aber fehlerhaften Ausführung bey b) und c). Alles, was ich im 16ten Paragraphen des vorhergehenden Kapitels geſagt habe, das paßt, unter veränderten Umſtänden, ebenfalls auf die durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren, und kann alſo hierbey ſtatt einer nähern Erklärung dienen.

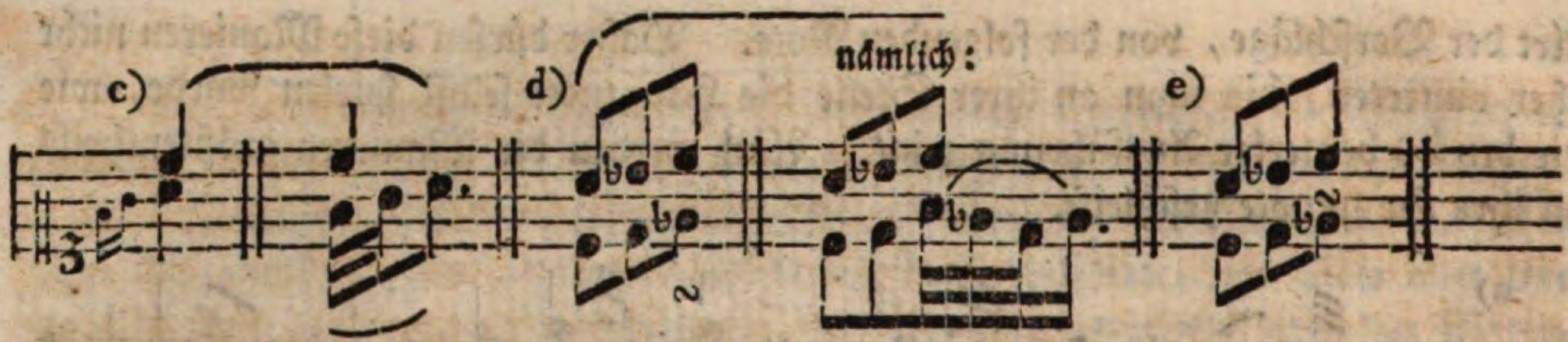


§. 9.

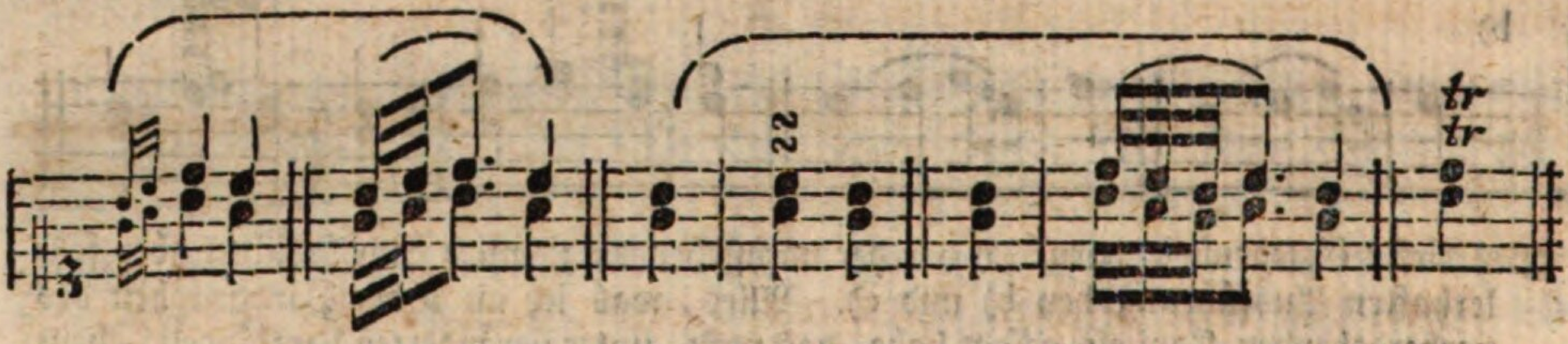
Die Manieren, welche vor a) oder über b) zwey- und mehrſtimmigen Griffen ſtehen, beziehen ſich blos auf die Oberſtimme, nämlich:



Soll aber die Manier in der tiefern Stimme angebracht werden, ſo ſind die kleinen Nötchen abwärts geſtrichen c), oder das Zeichen der Manier ſteht unter der tiefern Note d), allenfalls auch zwiſchen beyden Stimmen e) u. ſ. w.



Nur alsdann, wenn die kleinen Nötchen, oder an deren Stelle die Zeichen, gedoppelt über einander ſtehen, ſoll die Manier in beyden Stimmen angebracht werden. Z. B.



§. 10.

Die weſentlichen Verſetzungszeichen eines Tonſtückes beziehen ſich nicht blos auf die Noten, ſondern auch zugleich auf die Manieren. Wenn alſo in G dur ein Triller auf der Stufe e vorkommt, ſo heißt der höhere Ton dieſer Manier nicht f, ſondern fis u. ſ. w. Soll der Spieler von dieſer Regel abweichen, ſo wird es entweder durch ein ♮ ausdrücklich angedeutet, oder es können andere Gründe vorhanden ſeyn, welche dieſe Abweichung nöthig machen. Hiervon bey vorkommenden Fällen ausführlicher.

§. 11.

Verſchiedene Lehrer laſſen ihre Schüler eine geraume Zeit hindurch, oft wohl Jahre lang, die aufgegebenen Stücke ohne die vorgeſchriebenen Manieren ſpielen. Dieſe Methode iſt, dünkt mich, nicht zu empfehlen; denn man weiß, wie viele Uebung verſchiedene Manieren erfordern. Wenn ſoll nun der Schüler dieſe Uebung anfangen? Etwa alsdann, wenn er ſchon eine ziemliche Fertigkeit im Notenleſen hat? Das möchte ungefähr im dritten, und bey vielem Fleiße ꝛc. höchſtens im zweyten Jahre der Fall ſeyn. Soll denn aber der Lernende alsdann erſt ſeinen Geſchmack zu bilden ſuchen, wenn er ihn durch ſteifes Spielen ſchon halb verdorben hat?

Ich

Ich ſollte meinen, es wäre beſſer, wenn man ihn wenigſtens die leichtern Manieren bald üben ließe. Daß dies aber nicht gleich in den erſten Stunden geſchehen darf, verſteht ſich von ſelbſt. Geſetzt der Schüler brächte die etwas ſchwerern Manieren in dem erſten Jahre nicht mit der gehörigen Geſchwindigkeit und Schärfe heraus, ſo hat er doch den Vortheil von dieſer Uebung, daß er ſich allmählich an den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren gewöhnt, und gelegentlich die Stellen kennen lernt, wobey eine oder die andere Manier ſtatt finden kann. Außerdem hat die erwähnte Uebung auch einen merklichen Einfluß auf verſchiedene Paſſagen, auf die Fingerſetzung, auf den Vortrag u. d. m. Aus dieſen und andern Gründen rathe ich nochmals die Manieren fleißig üben zu laſſen.

Zweyter Abſchnitt.

Von den weſentlichen Manieren, welche durch kleine Nötchen angedeutet werden.

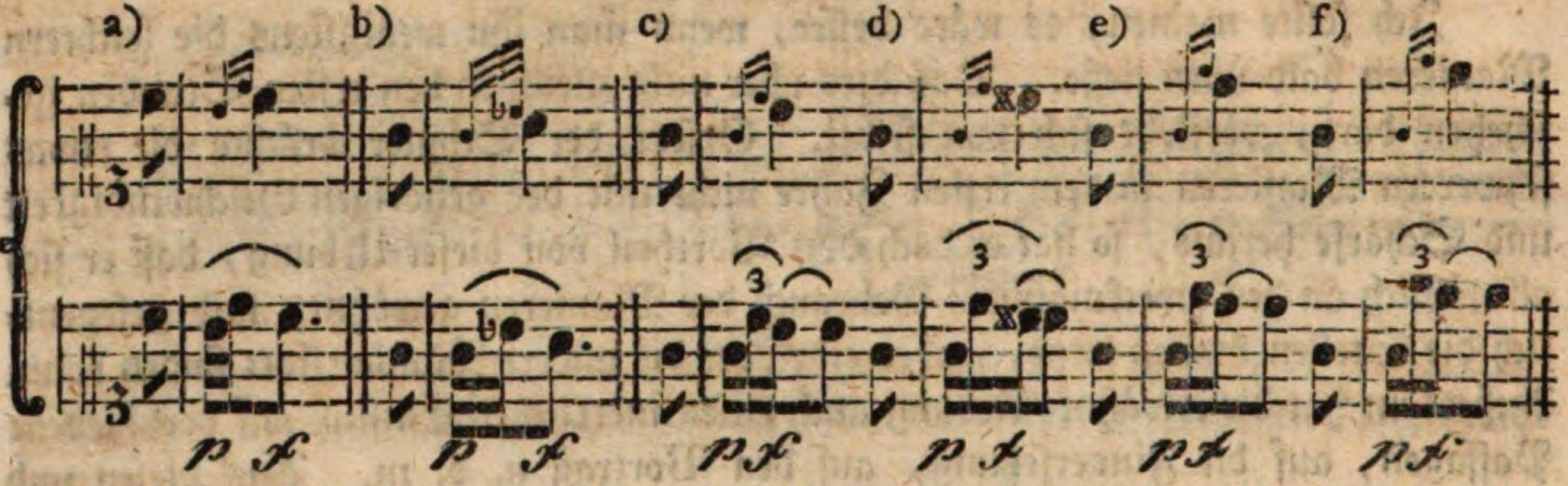
§. 12.

Von dem Anſchlage. (Doppelvorſchlage.)

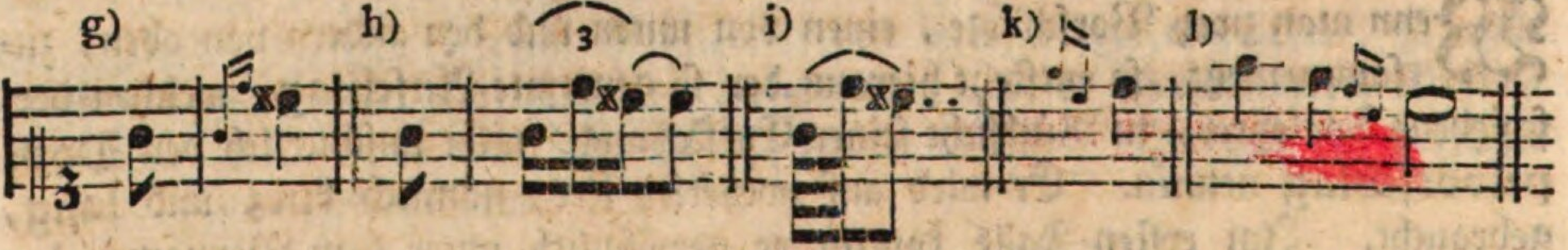
Wenn man zwey Vorſchläge, einen von unten und den andern von oben, zuſammenſetzt, ſo entſteht hieraus der ſo genannte **Anſchlag**, welchen verſchiedene Tonlehrer, in Rückſicht ſeiner Entſtehung, nicht unſchicklich den **Doppelvorſchlag** nennen. Er wird auf zweyerley Art, nämlich **kurz** und **lang**, gebraucht. Im erſten Falle kommt er gewöhnlich unter dem Beynamen der **unpunktirte** vor, oder man nennt ihn, wenn keine Verwechſelung zu beſorgen iſt, nur ſchlechthin den **Anſchlag**. Auf die zweyte Art gebraucht heißt er der **punktirte** oder **verlängerte**.

§. 13.

Der **kurze** oder **unpunktirte** Anſchlag hat am gewöhnlichſten den Ton unter und über der (folgenden) Hauptnote zu Vorſchlägen a); wenigſtens bleibt der zweyte Vorſchlag immer unverändert, nämlich die Sekunde über der Hauptnote. Nur der erſte Vorſchlag iſt in Anſehung ſeines Standortes veränderlich, und wiederholt dann und wann die vorhergehende Hauptnote b); daher entſteht in dieſem Falle oft ein Anſchlag von der bey c) ꝛc. angezeigten Art.



Der unter der zweyten Notenreihe beygefügte Vortrag zeigt, daß dieſe Anſchläge insgeſammt ſchwächer angegeben werden, als die folgende Hauptnote. *) Die geſchwindere oder etwas langſamere Ausführung dieſer Manier hängt größtentheils von dem Standorte des erſten kleinen Nötchens ab. Verhält ſich dies zu der folgenden Hauptnote nur wie eine Sekunde, ſo wird der Anſchlag immer unverändert, nämlich geſchwind, geſpielt. Etwas langſamer trägt man dieſe Manier vor, wenn das erſte kleine Nötchen von der folgenden Hauptnote mehrere Stufen entfernt iſt, wie bey c) d) e) und f). Da dieſe ſpringenden Anſchläge am gewöhnlichſten über etwas langen Noten vorkommen, ſo braucht man ſich dabey nicht zu übereilen. Daher wäre die Eintheilung bey h) beſſer, als die bey i).



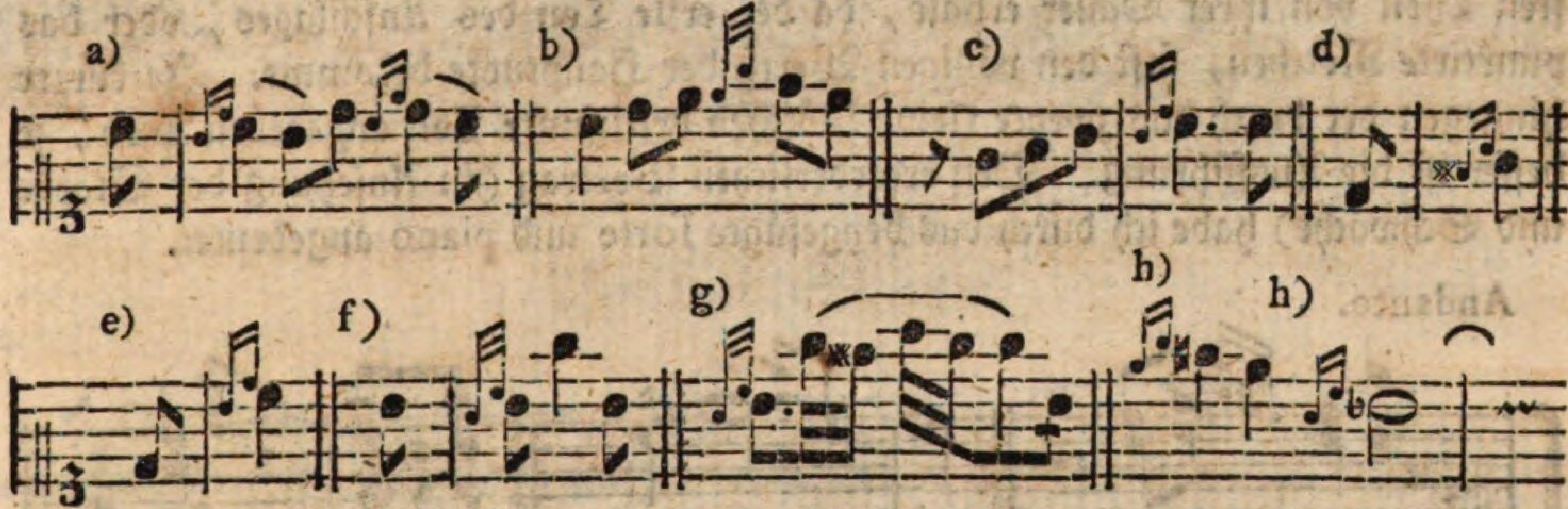
Der Anſchlag im Abſteigen k) kommt ſelten vor. In dem Beyſpiele l) wäre er nicht übel angebracht, um den Geſang zuſammenhängender zu machen, wenn nämlich der Einſchnitt in gewiſſen Fällen nicht zu merklich werden ſoll.

§. 14.

Am gewöhnlichſten bedient man ſich des unpunktirten Anſchlages vor einer wiederholten Note, beſonders wenn die folgende tiefer ſteht a); außerdem auch vor aufſteigenden Sekunden, und zwar vor der letzten ſteigenden (höhern) Note, nach welcher der Geſang wieder tiefer gelenkt wird b), oder wenigſtens nicht höher ſteigt c); in langſamer Bewegung vor Quarten d) und Septimen e); auch vor

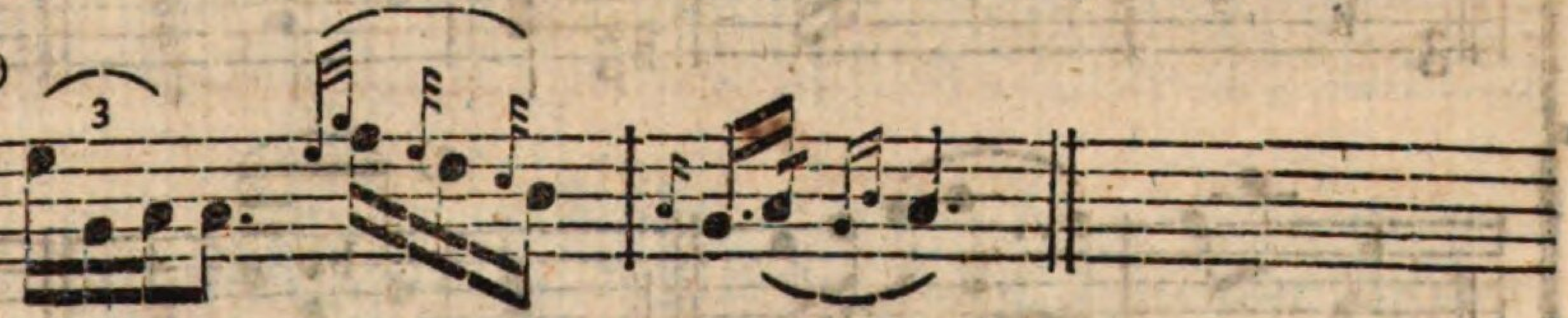
*) Wie mich dünkt, ein Beweis, daß die unveränderlich kurzen Vorſchläge ſchwach geſpielt werden können. (S. Anm. 1. zu §. 19. Seite 219. oben.)

vor andern Sprüngen, wobey die Harmonie unverändert bleibt, und der vorige Ton nachher wieder eintritt f); vor und nach Einſchnitten h) u. ſ. w. Ueberhaupt genommen bringt man die Anſchläge am ſchicklichſten in langſamer oder gemäßigter Bewegung an; doch findet vor einer wiederholten Note der Anſchlag auch in etwas lebhafter Bewegung ſtatt.



§. 15.

Da der Anſchlag den Ton, bey welchem er angebracht wird, ſtark accentuirt, und ihn alſo wichtig macht, ſo folgt daraus, daß dieſe Manier nie anders, als auf einem guten Takttheile oder Hauptgliede ſtehen darf, und folglich bey einer unbedeutenden (durchgehenden) Note nicht ſtatt finden kann; vorausgeſetzt daß dadurch dem Taktgefühle nicht abſichtlich entgegen gearbeitet werden ſoll. Denn welcher Redner würde wohl auf die unbedeutendſten Silben einen merklichen Nachdruck legen? Aus dieſem Grunde wären die Anſchläge in dem nachſtehenden Beyſpiele, meines Erachtens, ſehr zur Unzeit angebracht.

*)


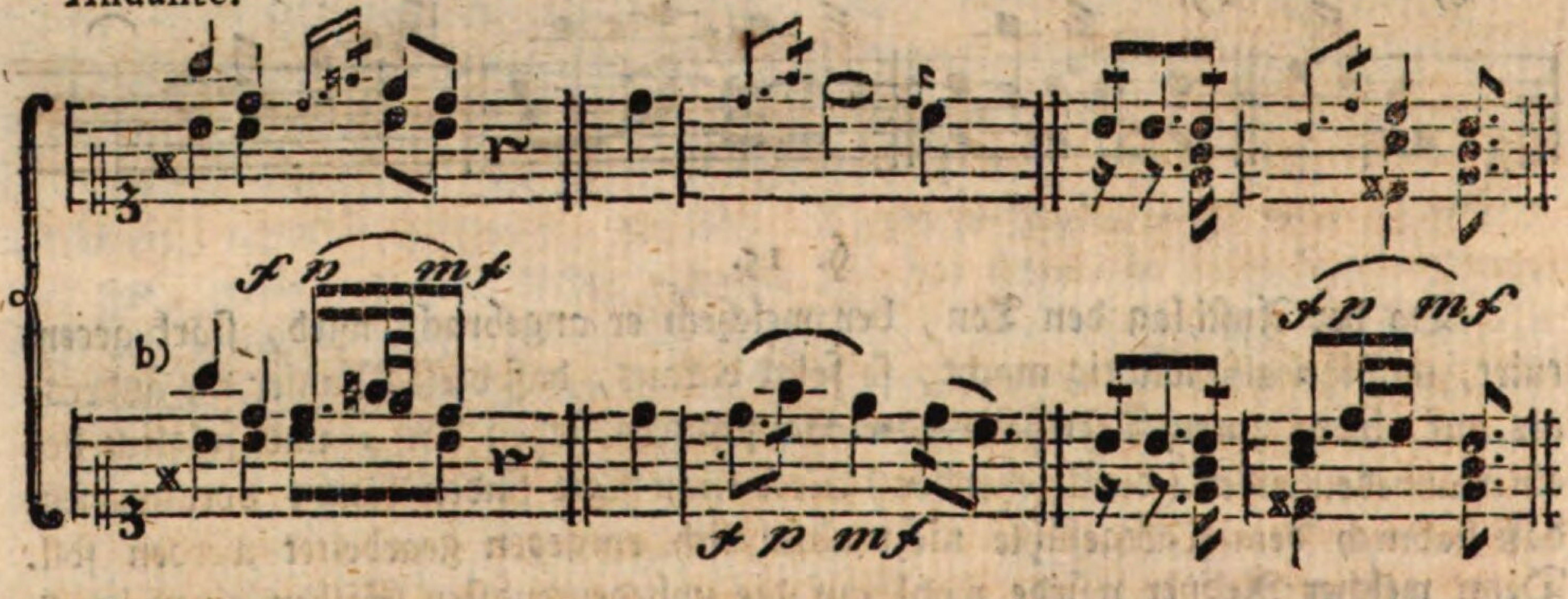
§. 16.

Der lange oder punktirte Anſchlag, welcher aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorſchlage zuſammengeſetzt iſt, kann nur in langſamer oder ſehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr

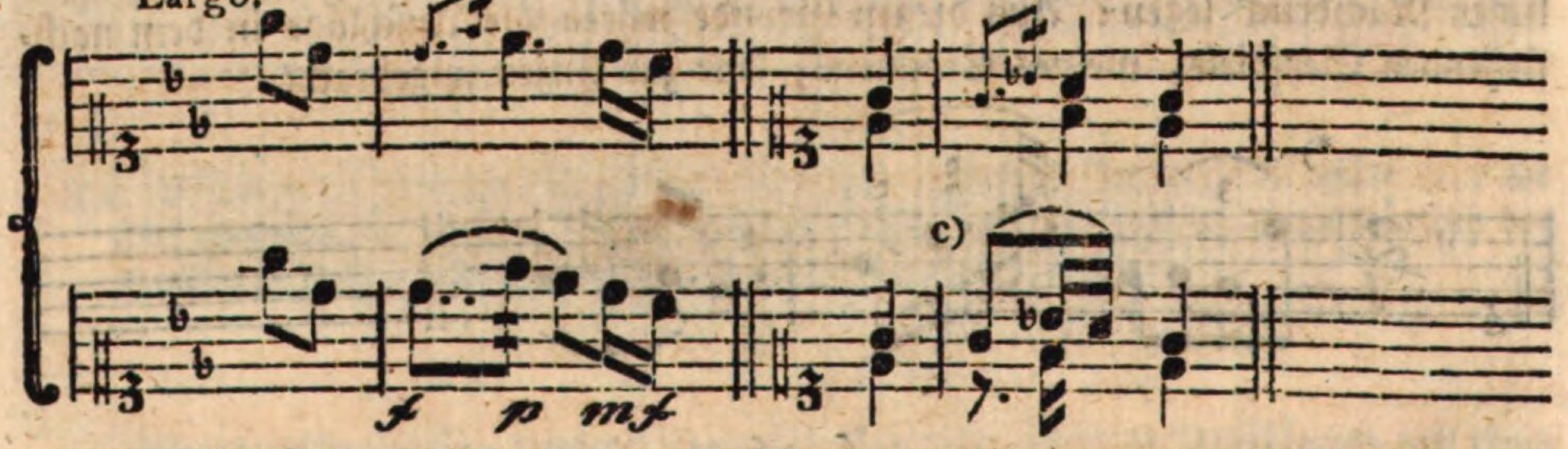
*) Dies Beyſpiel hat Mozart in ſeiner gründlichen Violinſchule S. 204. gleichwohl als Muſter eingerückt.

oder weniger langſame Ausführung erfordert, je nachdem der in einem Tonſtücke herrſchende Affekt mehr oder weniger zärtlich, traurig ꝛc. iſt. Die eigentliche Dauer dieſer Manier läßt ſich daher nicht immer ganz genau beſtimmen; indeß habe ich die gewöhnlichſte Geltung derſelben unten bey b) angezeigt. Man ſieht daraus, daß die Hauptnote ſelbſt nie über die Hälfte, gemeiniglich nur den kleinſten Theil von ihrer Dauer erhält, da der erſte Ton des Anſchlages, oder das punktirte Nötchen, faſt den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der durch das zweyte kleine Nötchen beſtimmte Ton angegeben wird, je beſſer iſt die Ausführung. Den erforderlichen Vortrag (in Anſehung der Stärke und Schwäche) habe ich durch das beygefügte forte und piano angedeutet.

Andante.



Largo.

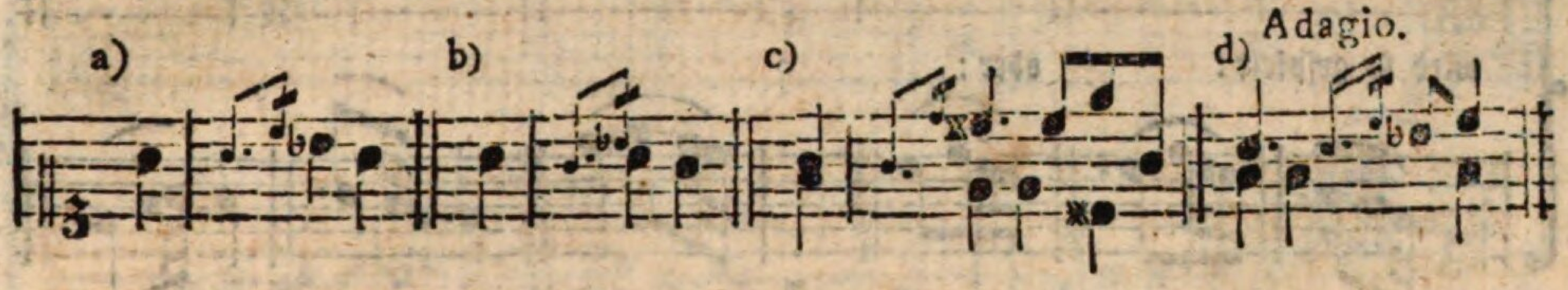


(Man hüte ſich auch hierbey vor den fehlerhaften Pauſen in der zweyten Stimme c).

§. 17.

Der punktirte Anſchlag ſteht ebenfalls vor ſteigenden Sekunden, wenn die Melodie wieder fällt a); etwas ſeltner vor wiederholten Noten b) und übermäßigen

ßigen Quartenſprüngen c). Aber nie kann dieſe Manier vor einer durchgehenden Note ſtatt finden, daher wäre der Anſchlag in dem Beyſpiele d) ſchlecht angebracht.

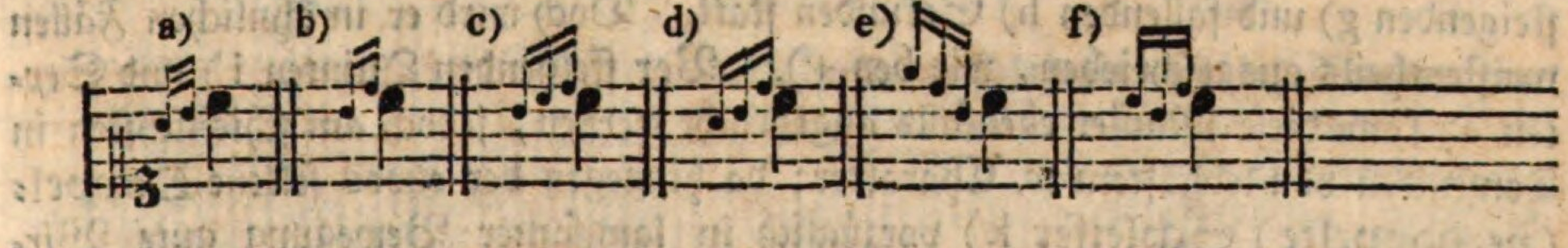


Von dem Schleifer.

§. 18.

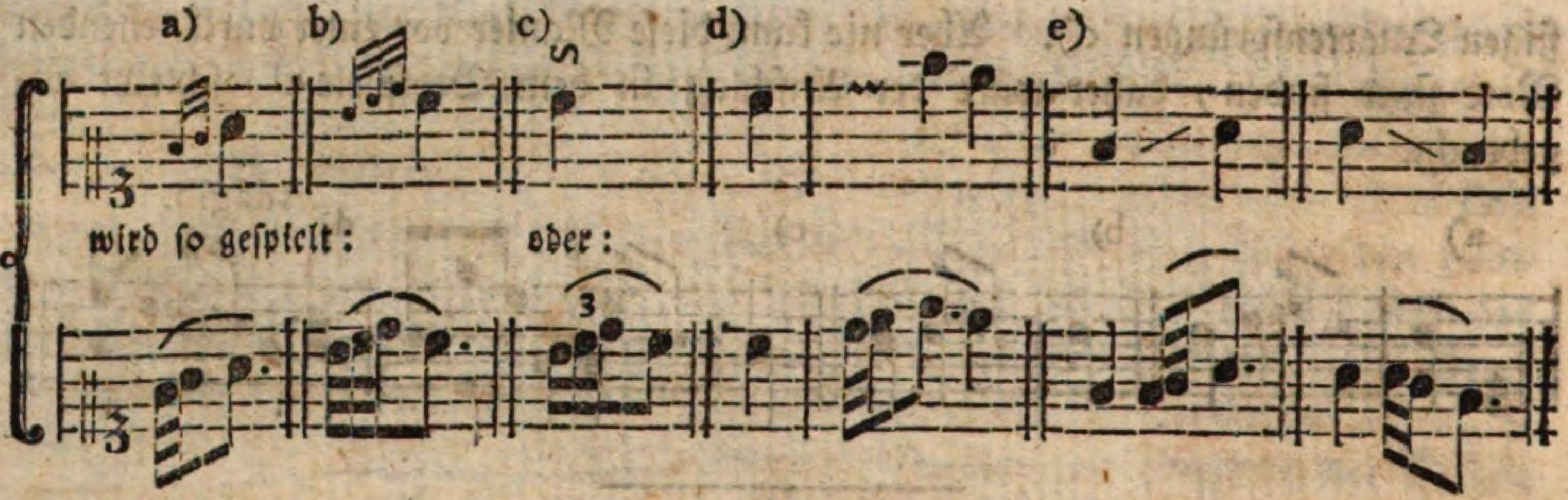
Der Schleifer (*Conlé*) beſteht aus zwey oder drey ſtufenweiſe ſteigenden oder fallenden Vorſchlägen, welche — wie ſchon die Benennung ſagt — jederzeit an ihre Hauptnote geſchleift werden, dieſe mag eine Stufe höher oder tiefer ſtehen, als der letzte Ton der erwähnten Manier.

Der Unterſchied zwiſchen dem Anſchlage und dem (ihm ähnlichen) Schleifer von zwey Nötchen beſteht hauptſächlich darin, daß der Letztere jederzeit ſtufenweiſe fortſchreitet a), da hingegen der Anſchlag allemal aus einem Sprunge zuſammengeſetzt iſt b). Füllt man dieſen Sprung aus, ſo entſteht der Schleifer von drey Vorſchlägen c). Die Zuſammenſetzung des Schleifers und Anſchlages bey d) e) und f) gehört bis jetzt mehr zu den willkührlichen Verzierungen, als zu den weſentlichen Manieren.



§. 19.

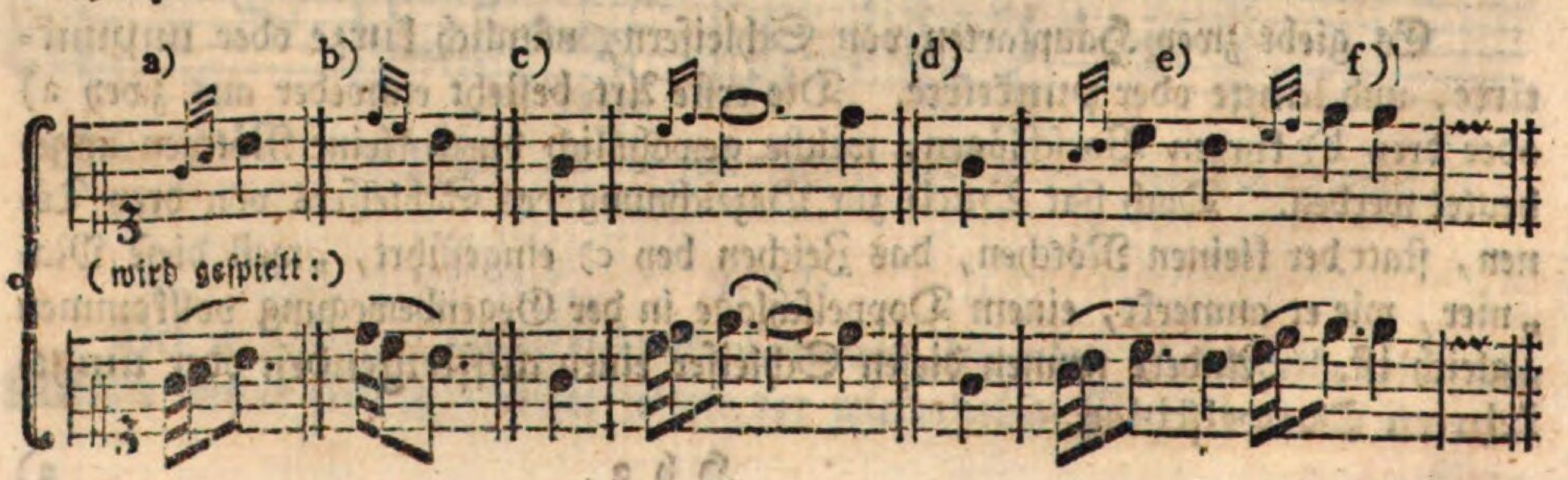
Es giebt zwey Hauptarten von Schleifern, nämlich kurze oder unpunktirte, und lange oder punktirte. Die erſte Art beſteht entweder aus zwey a) oder drey b) kurzen Vorſchlägen, welche gewöhnlich durch kleine Nötchen angedeutet werden. Doch hat Bach zur Bezeichnung des Schleifers von drey Tönen, ſtatt der kleinen Nötchen, das Zeichen bey c) eingeführt, „weil dieſe Manier, wie er anmerkt, einem Doppelſchlage in der Gegenbewegung vollkommen „gleich iſt.“ Andere nennen dieſen Schleifer einen aufſteigenden oder umgekehrten Doppelſchlag.

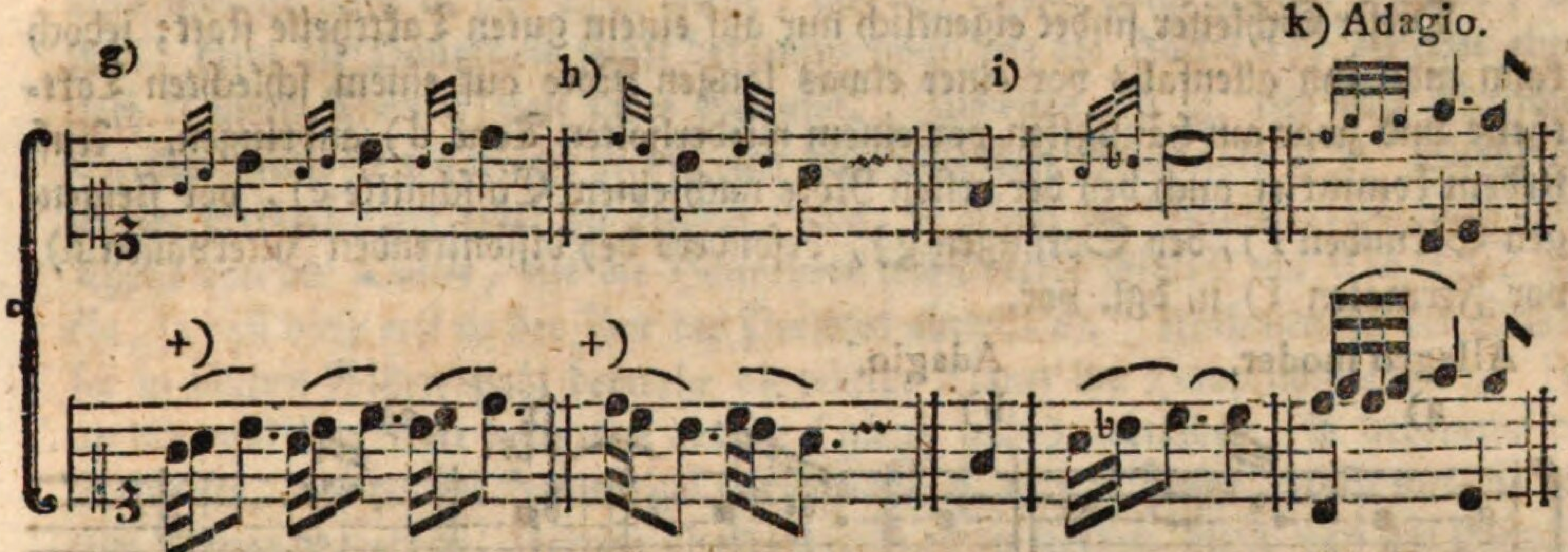


Die Bezeichnung des Schleifers durch ~ und ⁄ oder ⁄ bey d) und e) iſt gegenwärtig in Deutſchland gar nicht mehr oder nur äußerſt ſelten üblich, und aus verſchiedenen Gründen auch eben nicht zu empfehlen. (S. die Anm. *) zu §. 8. Seite 202, desgl. die Anm. zu §. 28. Seite 231. h) und i).

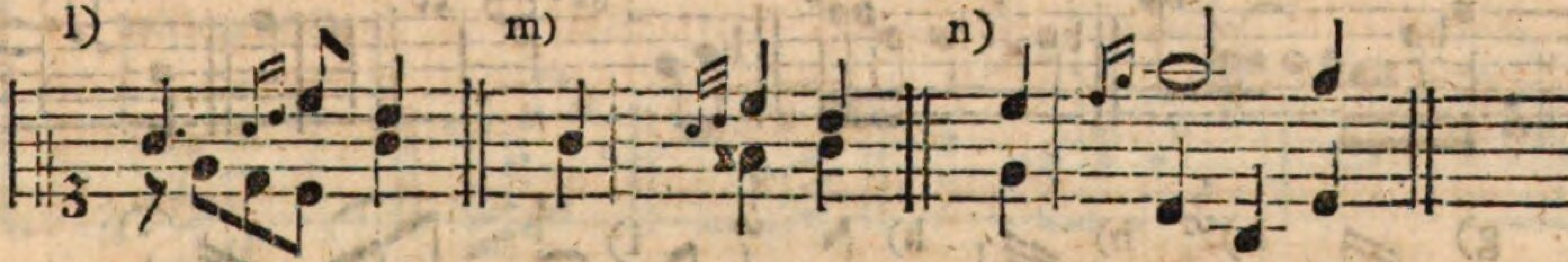
§. 20.

Der unpunktirte Schleiſer von zwey Tönen kommt im Auf- a) und Abſteigen b) vor; doch iſt die letztere Art etwas ſeltener. In beyden Fällen wird er gebraucht, um dadurch vorzüglich die Lebhaftigkeit zu vermehren; daher muß dieſe Manier, ohne Rückſicht der folgenden längern oder kürzern Note, geſchwind geſpielt werden c). Am häufigſten bringt man den Schleifer bey einem Quartenſprunge an d), beſonders wenn die folgende Note tiefer e) oder wenigſtens nicht höher f) ſteht, als die Hauptnote ſelbſt. Außerdem findet er auch vor mehreren ſteigenden g) und fallenden h) Sekunden ſtatt. Doch wird er in ähnlichen Fällen meiſtentheils ausgeſchrieben, wie bey +). Vor ſteigenden Quinten i) und Sexten c) kann dieſe Manier ebenfalls angebracht werden, jedoch am ſchicklichſten in Tonſtücken von lebhaftem ꝛc. Charakter; da hingegen der etwas ſeltene Doppel- (verdoppelte) Schleifer k) vorzüglich in langſamer Bewegung gute Wirkung thut.





Es verdient angemerkt zu werden, daß man den kurzen Schleifer auf dem guten und ſchlechten Takttheile, aber freylich nicht vor einer ganz unwichtigen Note, anzubringen pflegt. Bach gebraucht ihn in den Beyſpielen ſeines Verſuches ꝛc. immer auf dem guten Takttheile; Agricola hingegen macht in Toſi's Anleitung zur Singkunſt S. 88. die Bemerkung, „daß ein Schleifer, der einen Sprung ausfüllet, eigentlich „auf das ſchlimme Taktglied falle,“ (wie unten bey l). Allein noch kann ich den Grund dieſer Behauptung nicht errathen; vielmehr ſcheint mir ein Schleifer von der angezeigten Art füglich auf dem guten Takttheile ſtatt zu finden, wie in den nachſtehenden Beyſpielen m) und n).



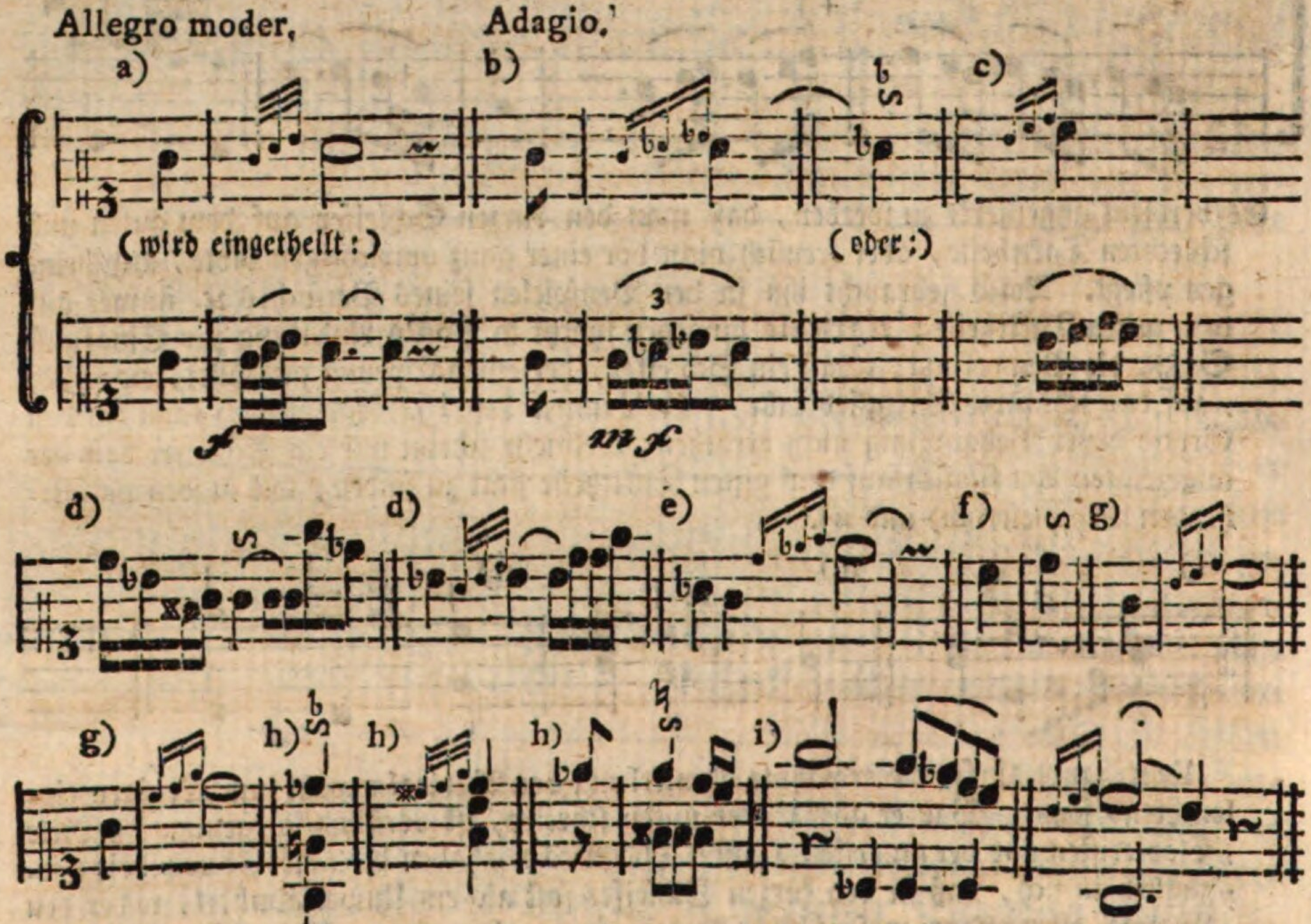
Ueberhaupt dürfte die erwähnte Anmerkung von Agricola wohl nur Wenigen einleuchtend ſeyn. Was er aber weiter unten ſchreibt, iſt verſtändlich genug. „Viele „Clavieriſten aus der unterſten Claſſe“ (heißt es) „haben die üble Gewohnheit vorzüglich an ſich, daß ſie den kurzen Schleifer faſt als ein Univerſalmittel, wider den „Mangel aller andern weſentlichen Auszierungen, brauchen. Man hüte ſich ihnen „nachzuahmen.“

§. 21.

Der Schleifer von drey Tönen, oder der umgekehrte (aufſteigende) Doppelſchlag erfordert eine dem jedesmaligen Affekte angemeſſene, und folglich ſehr verſchiedene Ausführung. Hat das Tonſtück einen muntern Charakter, ſo wird dieſer Schleifer geſchwind und ſtark vorgetragen a); je trauriger aber der Affekt iſt, je matter und langſamer führt man die erwähnte Manier aus b). Doch darf ſie der folgenden Hauptnote nicht leicht mehr als ungefähr die Hälfte von ihrer Dauer entziehen, daher wäre die Ausführung bey c) zu langſam.

Die-

Dieſer Schleifer findet eigentlich nur auf einem guten Tacttheile ſtatt; jedoch kann man ihn allenfalls vor einer etwas langen Note auf einem ſchlechten Tacttheile und zwar am häufigſten vor einem wiederholten Tone d) anbringen. Auſſerdem kommt er auch bey der erſten Note nach einem Einſchnitte e), vor ſteigengen Sekunden f), bey Sprüngen g), beſonders bey diſſonirenden Intervallen h), vor Fermaten i) u. dgl. vor.

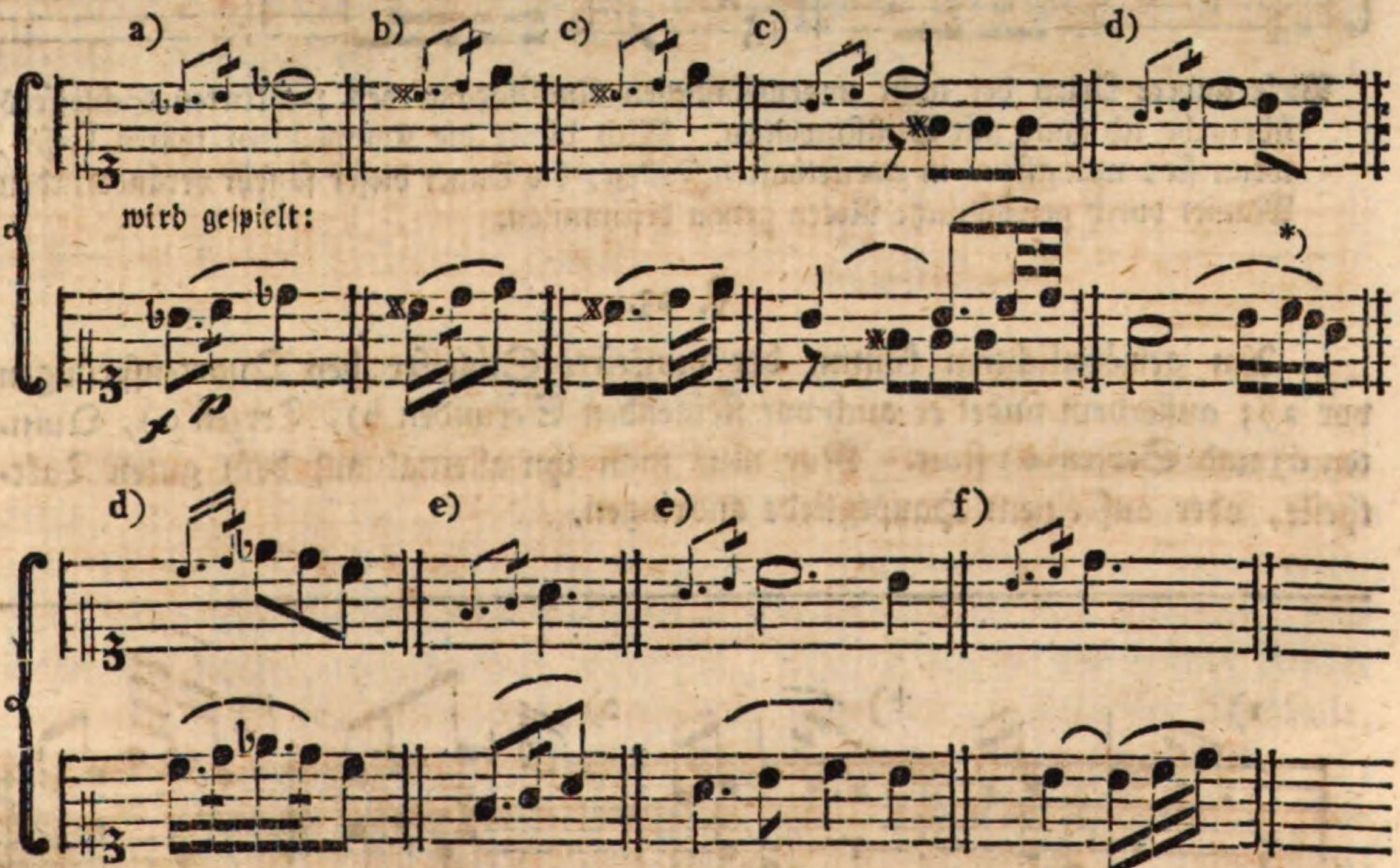


§. 22.

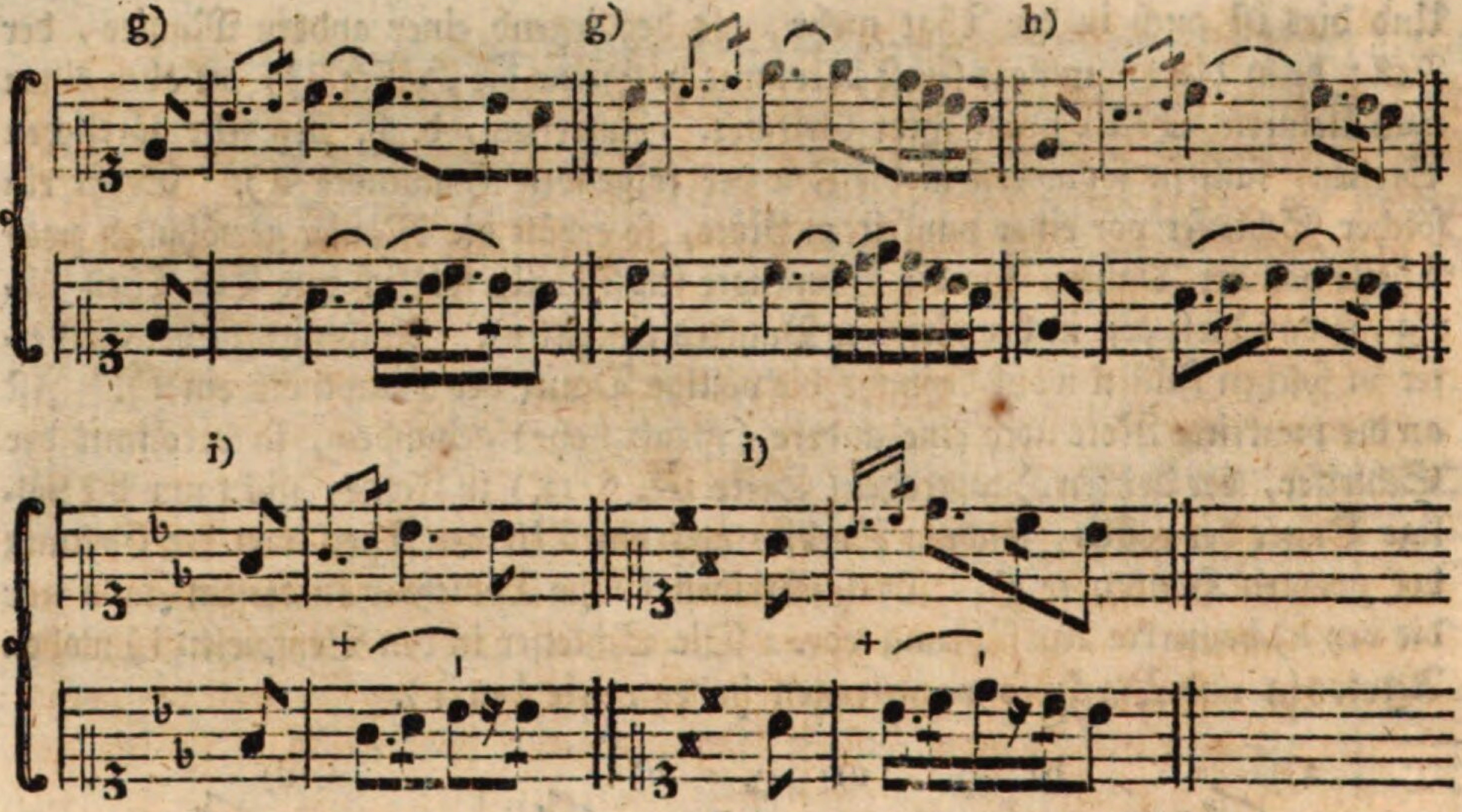
Der lange oder punktirte Schleifer wird gewöhnlich nur in Tonſtücken von einem gefälligen oder zärtlichen ꝛc. Charakter in ziemlich langſamer Bewegung gebraucht. Den erforderlichen Vortrag deſſelben habe ich in der zweyten Notenreihe bey a) beſtimmt. Nur der erſte durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird ſtark angegeben, die folgenden beyden Töne trägt man ſchwach und ſchmeichelnd vor. Da die erſte Note dieſer Manier im Grunde ein veränderlicher Vorſchlag iſt, ſo folgt daraus, daß die Dauer derſelben veränderlich ſeyn muß.

Und

Und dies iſt auch in der That mehr, als bey irgend einer andern Manier, der Fall; denn die Hauptnote ſelbſt bekommt höchſtens die Hälfte b), oft aber einen noch kleinern Theil c) von ihrer Geltung. Zuweilen, d. h. bey ſehr zärtlichen Stellen, fällt ſie ſogar erſt in die Zeit der folgenden Hauptnote d). Steht ein ſolcher Schleifer vor einer punktirten Note, ſo erhält die Manier gewöhnlich zwey Theile von der Dauer, für die Hauptnote ſelbſt bleibt folglich nur Ein Theil übrig, ſo daß dieſe erſt in der Zeit des Punktes eintritt e). Auch nimmt der Schleifer in ſolchen Fällen wohl beynahe die völlige Dauer der Hauptnote ein f). Iſt an die punktirte Note noch eine andere (gleich hohe) gebunden, ſo bekommt der Schleifer, der dritten Hauptregel (Seite 224. §. 13.) zu Folge, nicht nur die völlige Dauer der erſten, ſondern überdies noch einen kleinen Theil von der Geltung der zweyten Hauptnote g). Doch ſchreiben einige Tonlehrer in dieſem Falle nur die bey h) bemerkte Ausführung vor. Die Schleifer in den Beyſpielen i) wollen Agricola und Bach ſo vorgetragen haben, wie bey +).



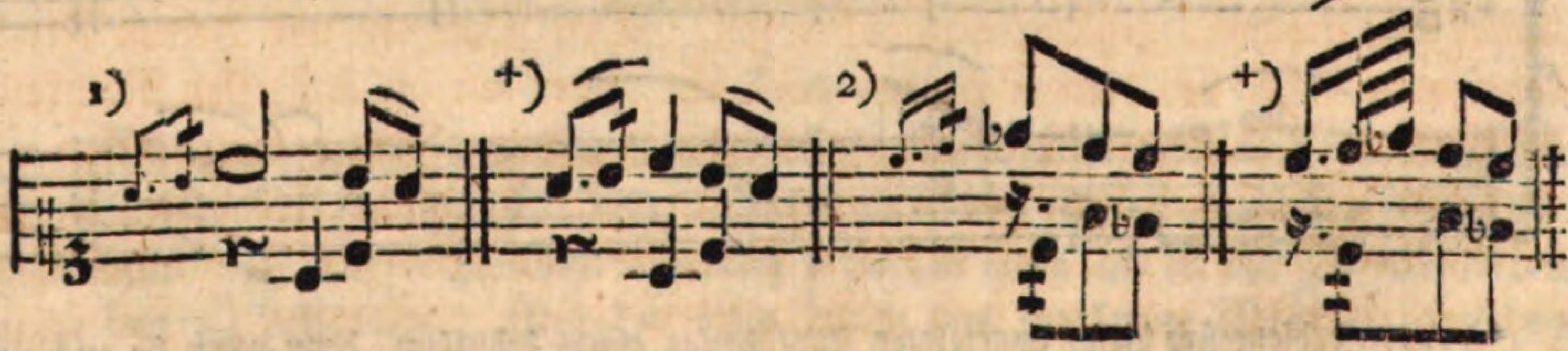
*) Man bediene ſich dieſer angezeigten Ausführung etwas behutſam, denn wenn ſie auch zuweilen ſtatt findet, ſo iſt dies doch nicht jedesmal der Fall. Geſetzt zu den obigen zwey Beyſpielen d) wäre der hier beygefügte Baß geſetzt:



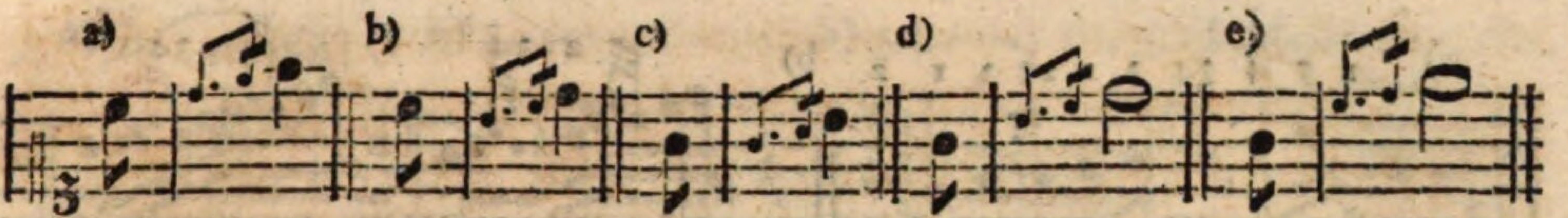
Viele andere Arten der nicht ungewöhnlichen Ausführung des punktirten Schleifers übergehe ich ganz mit Stillſchweigen. Mich dünkt die Komponiſten thäten beſſer, wenn ſie, wenigſtens in zweifelhaften Fällen, die Dauer dieſer ſo ſehr veränderlichen Manier durch gewöhnliche Noten genau beſtimmten.

§. 23.

Am gewöhnlichſten kommt der punktirte Schleifer bey Quartenſprüngen vor a); außerdem findet er auch vor ſteigenden Sekunden b), Terzen c), Quinten d) und Sexten e) ſtatt. Nur muß man ihn allemal auf dem guten Takttheile, oder auf einem Hauptgliede anbringen.



ſo würden, durch die oben bey d) angezeigte Ausführung, Fehler ꝛc. in der Harmonie entſtehen. Daher müßte man dieſen Manieren etwa die hier bey † beſtimmte Geltung geben. Eben ſo hängt auch in mehreren Fällen die Dauer des punktirten Schleifers von der zum Grunde liegenden Harmonie ab. Anfänger ſind hierbey ſchlimm daran; denn nach welcher Regel ſollen ſie Schleifer von der Art eintheilen?

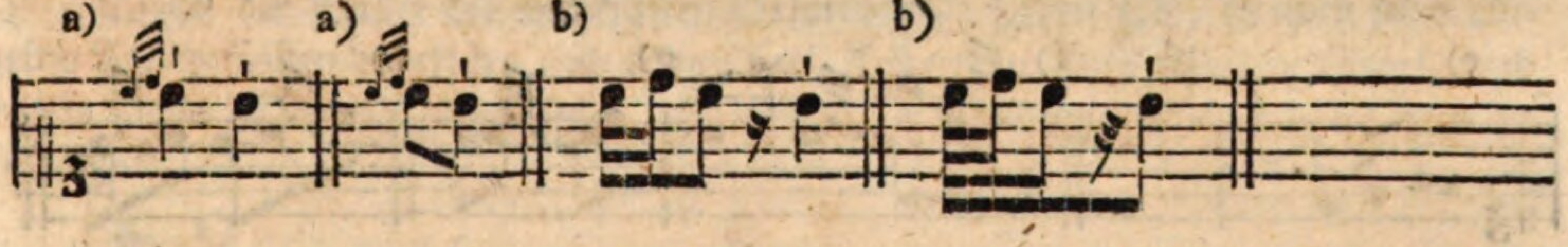


Eine aus dem punktirten Schleifer und dem Doppelſchlage zuſammengeſetzte Manier wird unten §. 83. vorkommen.

Von dem Schneller.

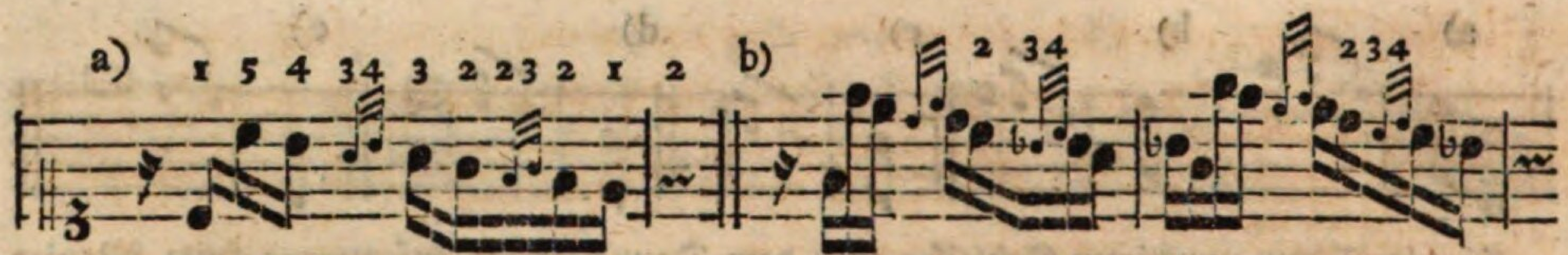
§. 24.

Der Schneller (*Pincé renverſé*) hat den Ton der Hauptnote ſelbſt, und außer dieſem die Sekunde, zu Vorſchlägen. Er wird, in Ermangelung eines eigenen Zeichens, durch zwey Nötchen a) angedeutet, und jedesmal ſehr geſchwind geſpielt b). Bach gab ihm die erwähnte Benennung deswegen, weil der zweyte (höhere) Ton dieſer Manier äußerſt kurz angegeben und gleichſam heraus geſchnellt werden muß.



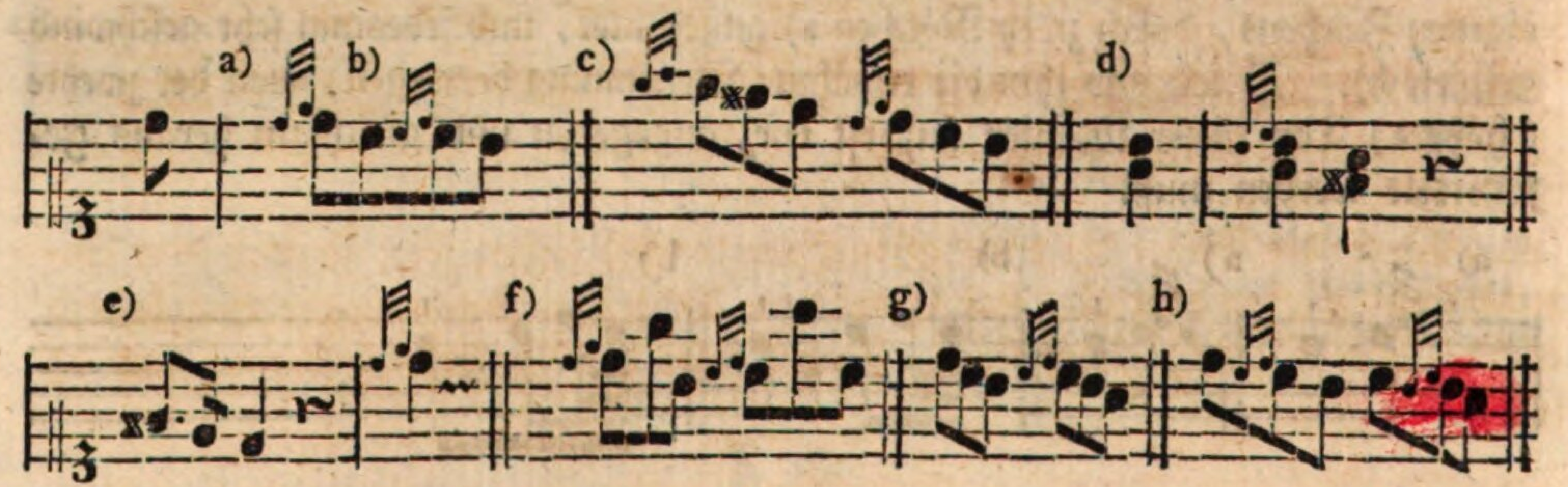
§. 25.

Da der Schneller nur auf einerley Art und folglich immer unverändert vorkommt, ſo iſt wenig dabey zu bemerken. Indeß wird doch von Seiten des Spielers eine vorzügliche Geſchwindigkeit, Stärke und Schnellkraft der Finger erfordert, wenn dieſe Manier ihrem Endzwecke, gewiſſe Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen, gehörig entſprechen ſoll. Den Daumen und kleinen Finger kann man daher bey dem Schneller gar nicht, oder nur im äußerſten Nothsfalle, gebrauchen. Dagegen iſt es allenfalls erlaubt, einen Finger fortzurücken a), oder den dritten nach dem zweyten einzuſetzen b). Aehnliche Freyheiten in Anſehung der Fingerſetzung ſind bey dem Schneller auch deswegen zu entſchuldigen, weil er eigentlich nur bey kurz abzuſetzenden Tönen vorkommt. In ſolchen Fällen iſt aber das Fortrücken ꝛc. nicht fehlerhaft. (S. die Ausnahme zu §. 7. Seite 133.)



§. 26.

Vor einer wiederholten Note a), beſonders wenn eine tiefere folgt b), bey mehreren fallenden Sekunden c), vor Einſchnitten d), nach Pauſen e), vor Sprüngen f), bey einer einzelnen ſteigenden Sekunde g) u. ſ. w. pflegt man den Schneller anzubringen. Nur darf er nie vor einer durchgehenden Note gebraucht werden, daher wäre das Beyſpiel h) nicht nachzuahmen.



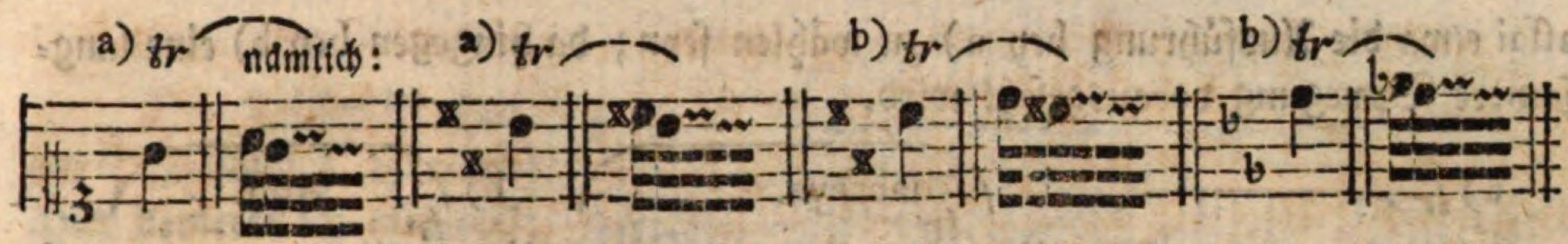
Dritter Abſchnitt.

Von den weſentlichen Manieren, die durch ein beſtimmtes Zeichen angedeutet werden.

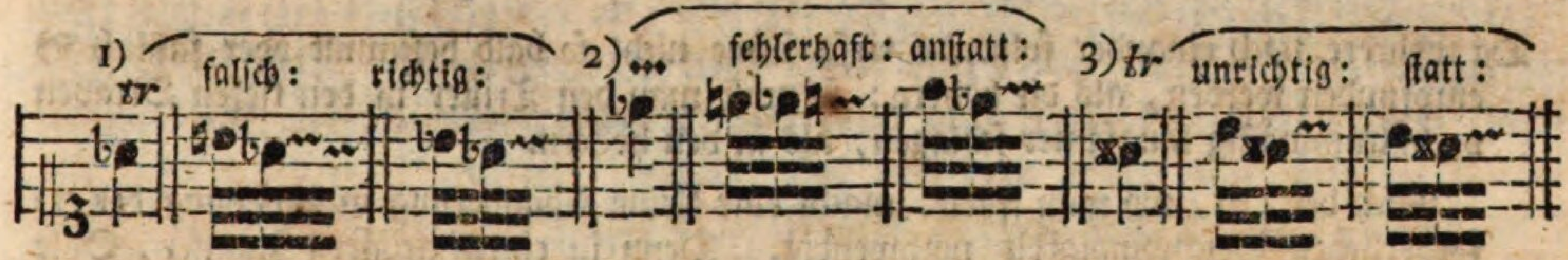
§. 27.

Von dem Triller.

Der Triller (das Trillo, *Tremblement*) beſteht aus einer mehrmaligen gleich geſchwinden Abwechſelung zweyer Töne, die ſich, der Vorzeichnung oder den beygefügten Verſetzungszeichen zu Folge, wie eine große a) oder kleine b) Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieſer beyden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz richtig, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der vorgeſchriebene Ton ꝛc. ſagen) der höhere heißt der Hülfston.

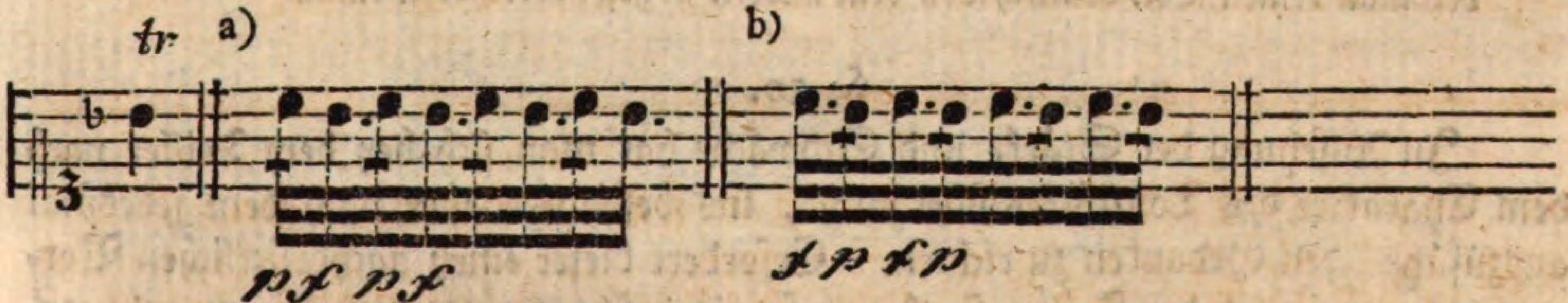


Da beyde Töne nur eine große oder kleine Sekunde von einander entfernt ſeyn dürfen, ſo wäre es unrichtig, wenn man z. B. auf *as* einen Triller mit dem Hülfstone *h* ſchlüge, wie unten bey 1); denn *h* iſt von *as* die übermäßige Sekunde. (S. Seite 55.) Eben ſo fehlerhaft wären die Triller bey 2) und 3), weil ſich *e* zu *es*, in dem Beyſpiele 2), nicht wie eine Sekunde, ſondern wie die vergrößerte Prime verhält; da hingegen *c* von *ais*, bey 3), die verminderte Terz iſt.



§. 28.

Wenn der Triller die wichtigſten Erforderniſſe haben ſoll, ſo muß jeder einzelne Ton deſſelben deutlich, und Einer dem Andern in Anſehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich ſeyn. Daher wäre die Ausführung bey a) und b) fehlerhaft.

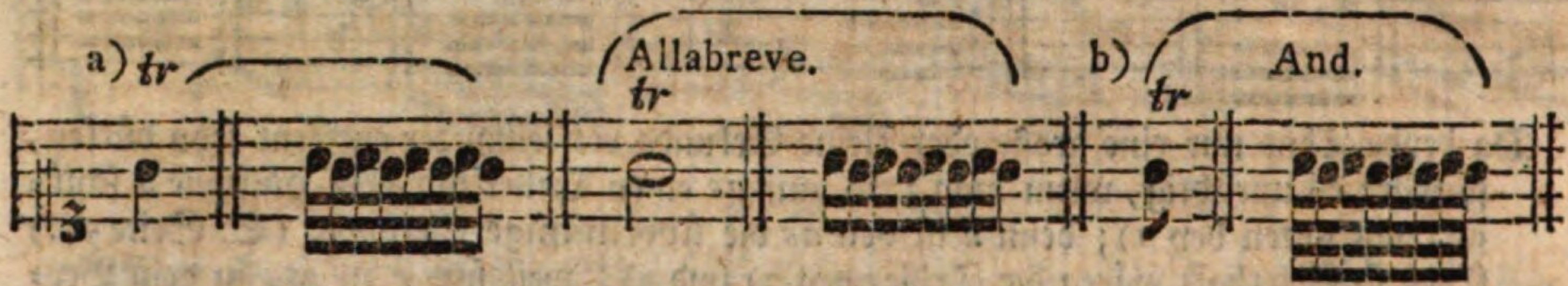


Um nicht in den ſo eben angezeigten Fehler zu verfallen, hebe man jeden Finger gleich hoch auf. Dies iſt überhaupt, vorzüglich aber bey der Uebung des Trillers nothwendig. Nur entferne man die Finger nicht zu weit von den Taſten, damit nicht die nöthige Geſchwindigkeit dadurch gehindert, und der Triller zu hart (hackend) werde. Läßt man die Finger beynahe auf den Taſten liegen, ſo ſprechen die Töne nicht deutlich an, und fließen gleichſam in einander.

§. 29.

Der zu einem Triller erforderliche Grad der Geſchwindigkeit läßt ſich nicht ganz genau beſtimmen, weil man dabey auf gewiſſe zufällige Dinge Rückſicht zu nehmen hat. Dieſe Nebenumſtände abgerechnet, möchte in einem Allegro

aſſai etwa die Ausführung bey a) zu wählen ſeyn; da hingegen bey b) eine langſamere Bewegung vorausgeſetzt wird.



Dieſe beyden Töne werden abwechſelnd ſo lange, als es die Dauer der vorgeſchriebenen Hauptnote erfordert, ununterbrochen wiederholt.

Da mehrere nach einander folgende tiefe Töne nicht ſo bald beſtimmt oder faßlich *) empfunden werden, als die höhern: ſo muß man den Triller in den tiefen Oktaven verhältnißmäßig langſamer ſchlagen, als in den höhern.

Auch der Ort, wo man ſpielt, macht eine kleine Abänderung in Anſehung der erforderlichen Geſchwindigkeit nothwendig. Denn in einem größern Zimmer, Sale u. dgl. thut ein ſehr geſchwinder Triller, beſonders auf den etwas entfernten Zuhörer, keine gute Wirkung; man verſpare ihn daher für einen kleinern (tapezirten) Ort.

Daß der jedesmal erforderliche größere oder kleinere Grad der Geſchwindigkeit auch vorzüglich durch den Charakter des Tonſtückes ſelbſt beſtimmt wird, iſt ſchon oben §. 7. bey 3) im Allgemeinen erinnert worden. Es verſteht ſich aber, daß ein ganz langſamer, matter Triller eben ſo zweckwidrig wäre, als ein allzu geſchwinder, wobey man keinen Ton deutlich von dem andern abgeſondert hören kann.

§. 30.

In Anſehung der Stärke und Schwäche hat man ſich bey dem Triller nach dem Charakter des Tonſtückes überhaupt, ins beſondere aber nach dem jedesmal auszuführ den Gedanken zu richten. Erfordert dieſer einen nachdrücklichen Vortrag, ſo muß auch der Triller ſtark und feurig geſchlagen werden, da man hingegen bey matten ꝛc. Stellen einen ſtarken Triller ſehr zur Unzeit anbringen würde.

Damit der Schüler den Triller in jedem Grade der Stärke ſchlagen lerne, ſo laſſe man ihn dieſe Manier mit ab= und zunehmender Stärke üben, doch ſo, daß dabey die Bewegung nicht abgeändert werde.

§. 31.

*) Bey der geſchwinden Folge mehrerer tiefen Töne hört man, wenn das Inſtrument nicht ſehr gut iſt, mehr ein Getöſe, als beſtimmte (vernehmliche) Töne. Dies rührt wahrſcheinlich davon her, weil bey den langſamern Schwingungen der tiefern Saiten, außer dem Grundtone, gewiſſe Nebentöne deutlicher mit zu hören ſind, als bey den ungleich geſchwinder vibrirenden höhern Saiten ꝛc. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Lehrbüchern der Phyſik. Den gelehrten Muſiker verweiſe ich auf die kleine aber merkwürdige Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges von E. F. F. Chladni.

§. 31.

Der Triller iſt ohne Zweifel die ſchwerſte Manier, ich habe daher ſchon in der Einleitung §. 35. angerathen, ihn gleich in den erſten Stunden fleißig zu üben. Hier bemerke ich nur noch, daß man dieſe Uebung zuerſt mit dem zweyten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vornimmt. Bey mehrerer Fertigkeit übt man den Triller auch mit den übrigen Fingern. Geſetzt er geriethe damit nie ganz nach Wunſch, ſo werden doch dadurch die Finger nach und nach ſo gelenk und ſtark, daß man gewiſſe ſchwere und dem Triller ähnliche Paſſagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller ſchlagen will. (S. §. 44. f. f.) Auch ſogar die linke Hand darf in der Folge mit der erwähnten Uebung nicht ganz verſchont werden; nur kann man hierin den Triller etwa zuerſt mit dem zweyten und dritten, hernach aber mit dem erſten und zweyten Finger üben. Die Schwierigkeit dieſer Manier wird dadurch noch vermehrt, daß man ſehr vielerley Arten von Trillern eingeführt hat, die mehr oder weniger von einander abweichen.

§. 32.

Man unterſcheidet gemeiniglich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen oder eigentlichen (langen, ganzen) **Triller** a) ohne Nachſchlag und b) mit demſelben; 2) den **Triller von unten**; 3) den **Triller von oben**, und 4) den **kurzen, halben oder Pralltriller.** (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den **Mordenten** zu vermehren, welchen ſie den **umgekehrten Triller** nennen.)

Jeder der genannten vier Triller hat zwar ſein beſonderes Zeichen, doch wird ſo wohl der Eine als der Andere von verſchiedenen Komponiſten durch *tr*, auch wohl durch + angedeutet.

Bey dem gemeinen Triller unterſcheidet man wieder, ohne Rückſicht des erwähnten Nachſchlages, den größern und kleinern Triller. Größer wird er genannt, wenn die beyden Töne deſſelben eine große Sekunde von einander entfernt ſind, (wie d und c); verhalten ſich aber beyde Töne nur wie eine kleine Sekunde zu einander, (wie c zu h) ſo heißt der Triller klein.

Hat ein Triller keinen Nachſchlag, ſo wird er von Einigen der einfache Triller genannt. Der mit dem Nachſchlage kommt, im Gegenſatze, unter der Benennung der zuſammengeſetzte oder Doppeltriller *) vor.

An=

*) Nicht in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes genommen, worin man darunter gemeiniglich einen Triller verſteht, welcher in zwey Stimmen zugleich angebracht wird. In dieſem Falle

Angeſchloſſene Triller heißen die, welche nach einem Vorſchlage von oben herein folgen, an den ſie gleichſam angeſchloſſen werden.

Die Triller von unten herauf oder von oben herunter haben den gemeinſchaftlichen Namen verdoppelte Triller erhalten.

Von dem Pralltriller und Mordenten am gehörigen Orte mehr.

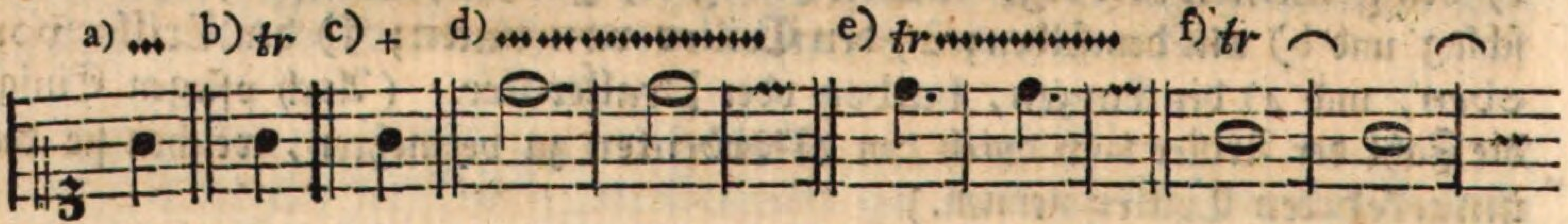
Die angehenden Klavierſpieler kann man mit allen in dieſer Anmerkung erwähnten Unterabtheilungen, deren es noch weit mehrere giebt, füglich verſchonen, damit ſie nicht Eine Art mit der Andern verwechſeln, und am Ende keine davon richtig auszuführen wiſſen.

---

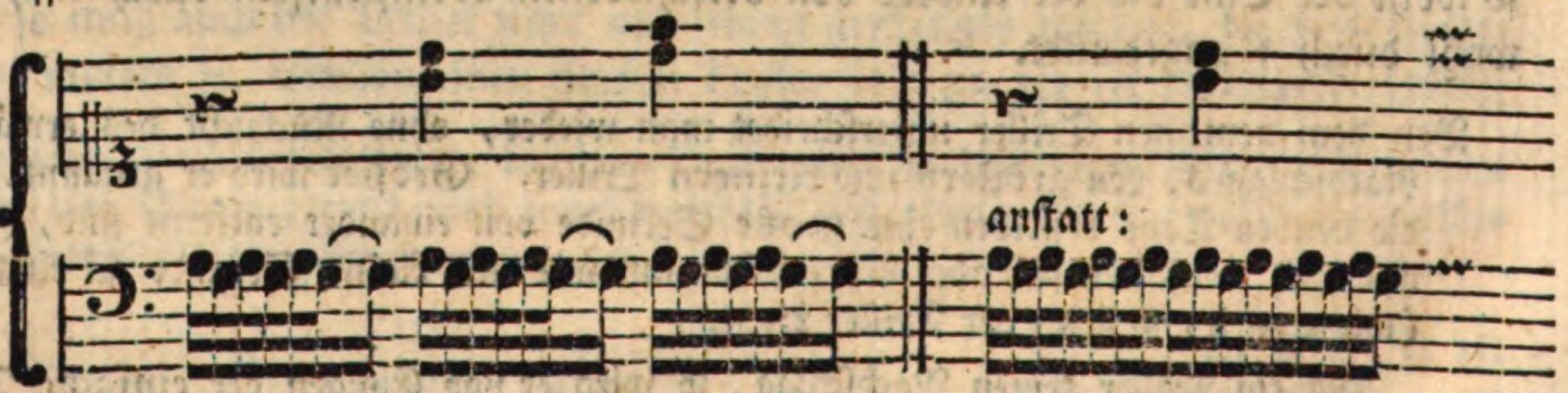
§. 33.

Von dem Triller ohne Nachſchlag.

Dieſer Triller wird gemeiniglich durch das Zeichen bey a) angedeutet. Auch die oben erwähnte, aber etwas unbeſtimmte, Bezeichnung bey b) oder c) iſt nicht ungewöhnlich. Soll der Triller mehrere Takte ꝛc. hindurch ununterbrochen fortgeſetzt werden, ſo pflegt man dies durch ein verlängertes ⁓ zu beſtimmen, wie hier bey d) und e). Dieſelbe Bedeutung hat auch die Schreibart bey f); jedoch iſt dieſe letztere Bezeichnung nicht ſo deutlich.



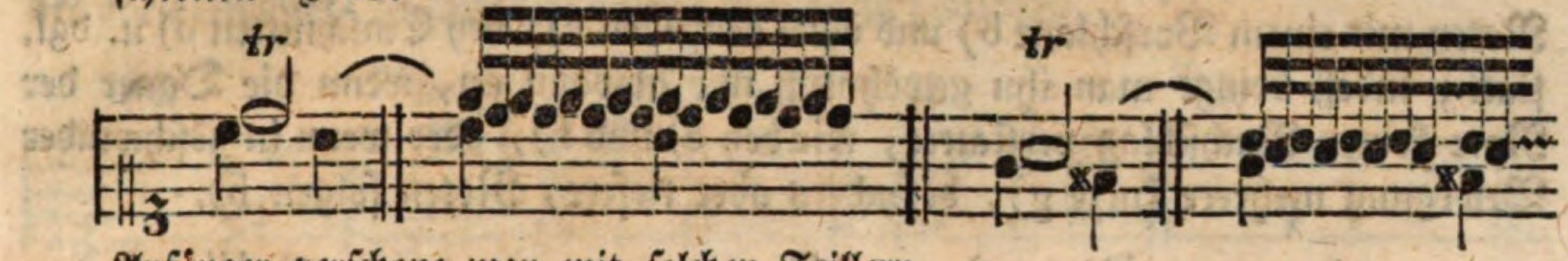
Man hüte ſich, ähnliche verlängerte Triller, wobey die Eine Hand gewiſſe Noten zu ſpielen hat, ſo zu unterbrechen, wie hier:



Am

Falle heißt er der zweyſtimmige Triller; wiewohl ihn auch Verſchiedene den Doppeltriller zu nennen pflegen. Um jedoch nicht zu einer oder der andern Verwechſelung Gelegenheit zu geben, werde ich den einfachen, oder wie Bach ſagt, den ordentlichen Triller, nur ſchlechthin den Triller, oder wo eine nähere Beſtimmung nöthig iſt, den Triller ohne Nachſchlag, und den zuſammengeſetzten, den Triller mit dem Nachſchlage nennen.

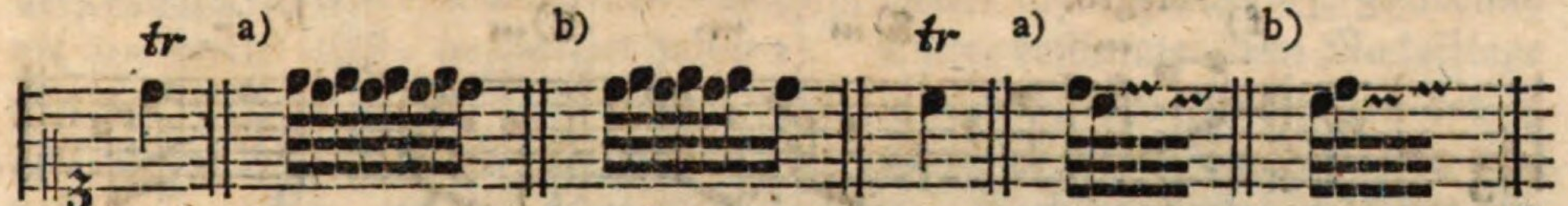
Am ſchwerſten iſt die ununterbrochene Ausführung dieſer Manier, wenn bey zweyſtimmigen Sätzen für Eine Hand die andere Stimme während des Trillers fortſchreitet. Z. B.



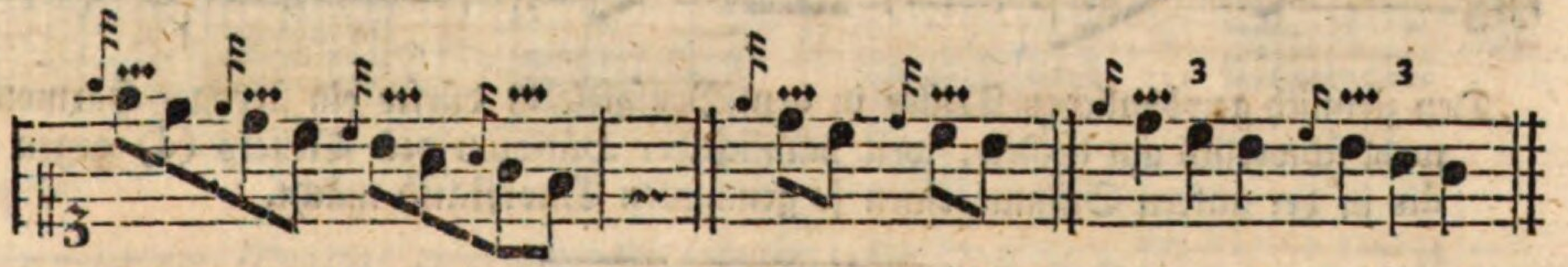
Anfänger verſchone man mit ſolchen Trillern.

§. 34.

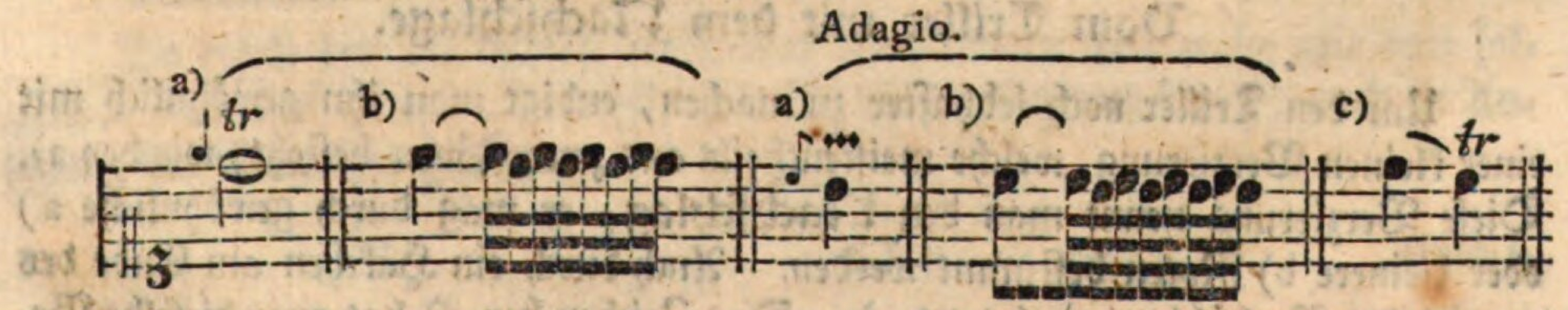
Jeder gemeine Triller wird gewöhnlich mit der Hülfsnote angefangen a), folglich wäre die Ausführung bey b) unrecht.



Einige Komponiſten pflegen zu der Note mit dem Triller einen unveränderlichen Vorſchlag hinzu zu ſetzen, wie in den folgenden Beyſpielen. Dieſer Vorſchlag iſt im Grunde ganz überflüſſig, und kann den Spieler zweifelhaft machen. Denn die halbe Dauer der folgenden Note können und ſollen ähnliche Vorſchläge nicht bekommen, und mit dem Hülfstone würde man die Triller ohnedies anfangen.



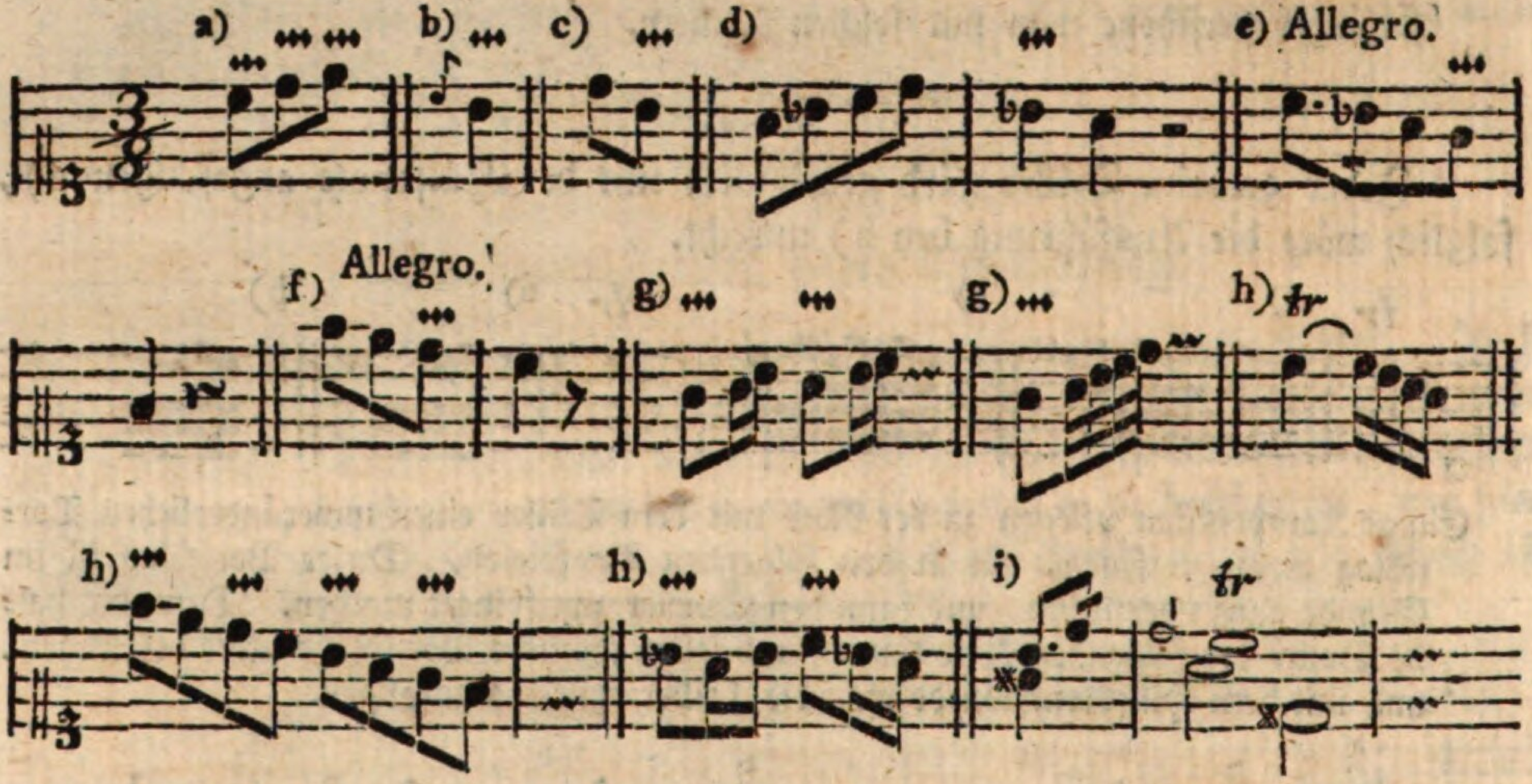
Soll ein Vorſchlag wirklich die halbe Dauer der Note erhalten, ſo muß es genau beſtimmt werden, wie in den folgenden Beyſpielen a). Für den Triller bleibt alsdann nur die zweyte Hälfte der Hauptnote übrig b).



Dies ſind die in der Anmerkung zu §. 32. erwähnten angeſchloſſenen Triller, wobey nach einem Vorſchlage a), oder, ſtatt deſſen, nach einer geſchleiften Note c), der erſte Ton des Trillers gebunden wird.

§. 35.

Der Triller ohne Nachſchlag findet zwar auf allen Taktgliedern a), über Noten mit einem Vorſchlage b) und ohne denſelben c), bey Einſchnitten d) u. dgl. ſtatt; indeß bringt man ihn gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Dauer der Note keinen Nachſchlag verſtattet, wie bey e) und f), oder wenn in geſchwinder Bewegung mehrere kurze g), beſonders aber tiefere, Noten folgen h).



Den ziemlich gewöhnlichen Triller in dem Beyſpiele i) dürfte ein ſtrenger Harmoniker wohl ſchwerlich gut heißen, weil nämlich der Hülfston des Trillers (d) gegen das dis in der untern Stimme einen ſo genannten Querſtand macht.

---

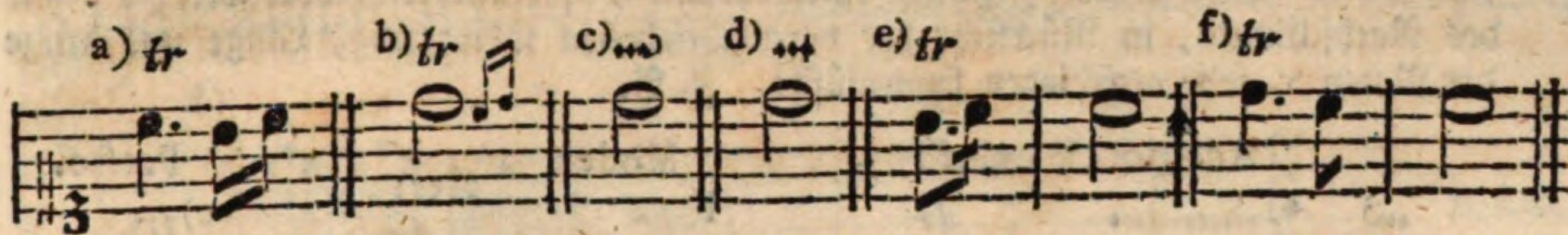
§. 36.

Vom Triller mit dem Nachſchlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gewöhnlich mit einer kleinen Verzierung, welche meiſtentheils aus zwey Tönen beſteht, wie bey a). Dieſe Verzierung nennt man den **Nachſchlag**, er mag durch gewöhnliche a) oder kleinere b) Noten beſtimmt werden. Auch durch ein Häkchen am Ende des ⁓ wird der Nachſchlag angedeutet c). Das Zeichen bey d) hat zwar dieſelbe Bedeutung, weil man aber den Mordenten beynahe eben ſo anzeigt, ſo kann durch dieſe Figur leicht eine fehlerhafte Ausführung veranlaſſet werden.

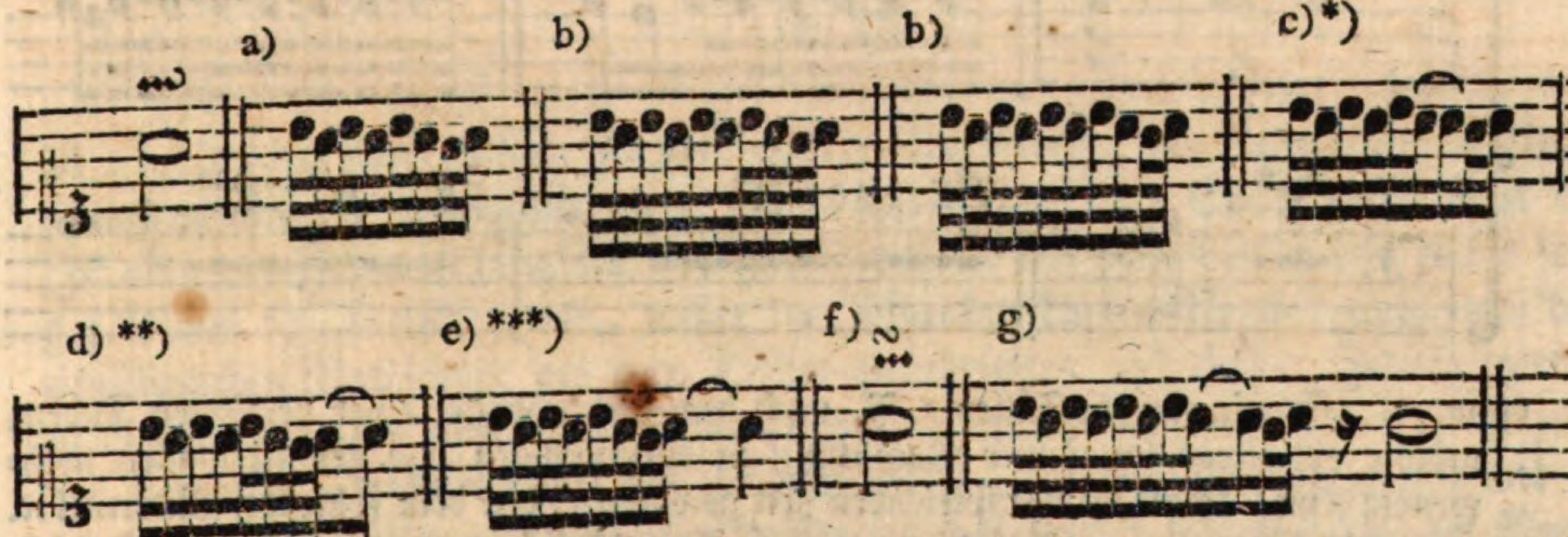
Statt

Statt des gewöhnlichen Nachſchlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuſchreiben, wie bey e) und f). In dieſem Falle bleibt alſo der oben erwähnte Nachſchlag von zwey Tönen ganz weg.



§. 37.

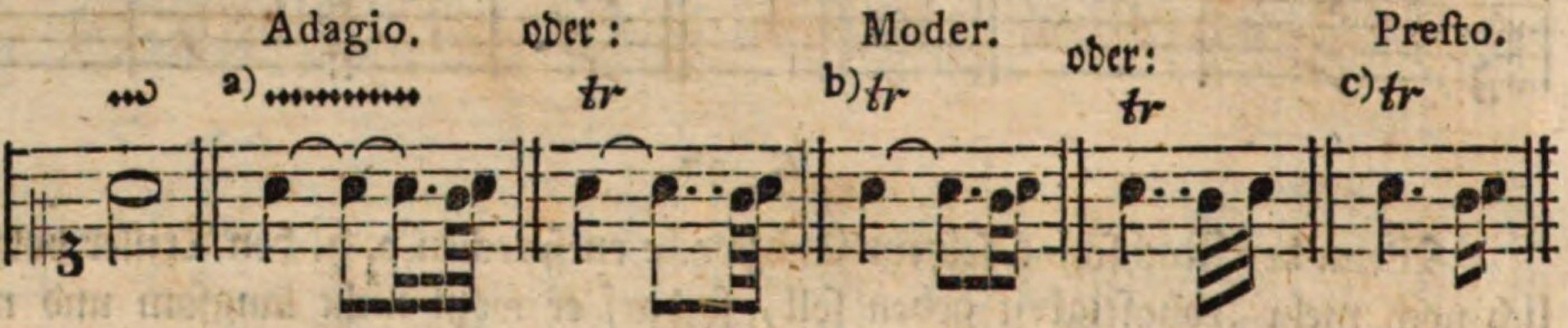
Wenn der Nachſchlag ſeinem Endzwecke entſprechen d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben ſoll, ſo darf er wohl nicht langſam und matt vorgetragen werden. Die meiſten Tonlehrer wollen ihn daher eben ſo geſchwind, als den Triller ſelbſt, ausgeführt haben a). Einige beſtimmen dem Nachſchlage eine noch kürzere Dauer b). Andere hingegen ſchreiben die Ausführung bey c) und d) vor. Dieſe beyden Arten thun, wenigſtens in einem Tonſtücke von lebhaftem Charakter, auf mich keine gute Wirkung. Noch zweckwidriger ſcheint mir die bey e) angezeigte Ausführung zu ſeyn.



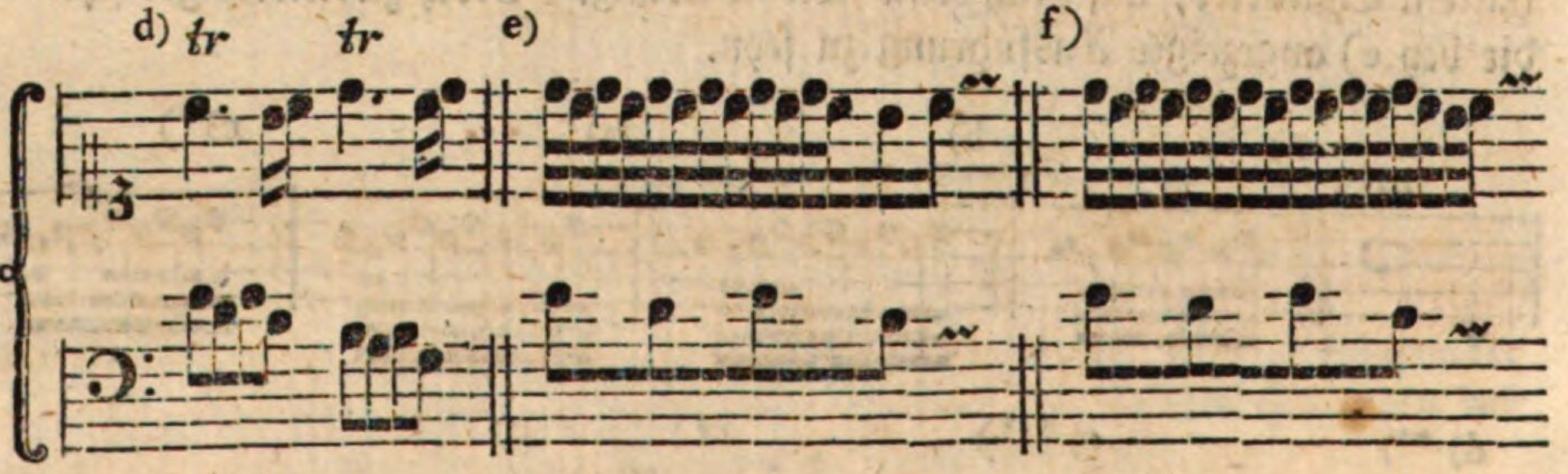
Da durch den Nachſchlag der Triller unter andern noch mehr mit dem folgenden Tone verbunden werden ſoll, ſo wäre die Ausführung bey g) auch in Anſehung des Vortrages ſchlecht.

*) Mozart, gründliche Violinſchule. S. 23. **) Löhlein, Klavierſchule. S. 15. ***) Marpurg, Anleitung zur Muſik überhaupt ꝛc. S. 155. Der Verfaſſer dieſer zuletzt genannten Schrift bezeichnet eben da den Triller mit dem Nachſchlage ſo, wie bey f), und beſtimmt dieſer Manier nur die halbe Dauer der Note. Agricola hingegen ſchreibt (S. 110.) „Der eigentliche oder lange Triller muß die völlige Zeit der Note ausdauern ꝛc." Bach behauptet S. 69. eben daſſelbe.

Anm. 1. Um nicht den eben gedachten Fehler zu begehen, muß man den Triller ſelbſt ſo lange fortſetzen, bis nur noch ſo viel Zeit zu einem geſchwinden Nachſchlage übrig bleibt, wenn auch die Dauer deſſelben nicht genau, ſondern etwas zu groß, beſtimmt ſeyn ſollte. Dies Letztere geſchieht entweder aus Bequemlichkeit, oder weil die Figur des Nachſchlages, in Rückſicht der vorgeſchriebenen Bewegung, Länge und Kürze der Noten ꝛc. ſehr verſchieden ſeyn müßte. z. B.



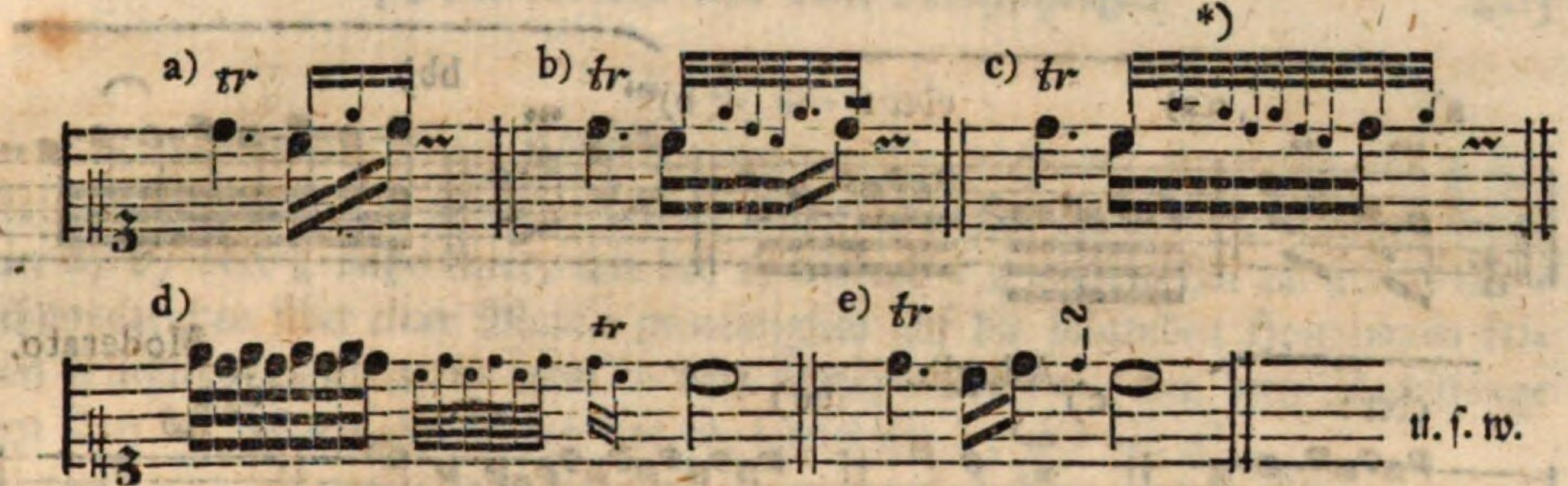
Man ſieht, daß dieſe genaue Beſtimmung der Dauer aller Nachſchläge mit mehreren, wenigſtens ſcheinbaren Schwierigkeiten verbunden wäre, als die weniger pünktliche Schreibart in dem folgenden Beyſpiele d), wobey man, der Figur ungeachtet, aus dem oben erwähnten Grunde beſſer die Ausführung bey f), als die bey e) wählet.



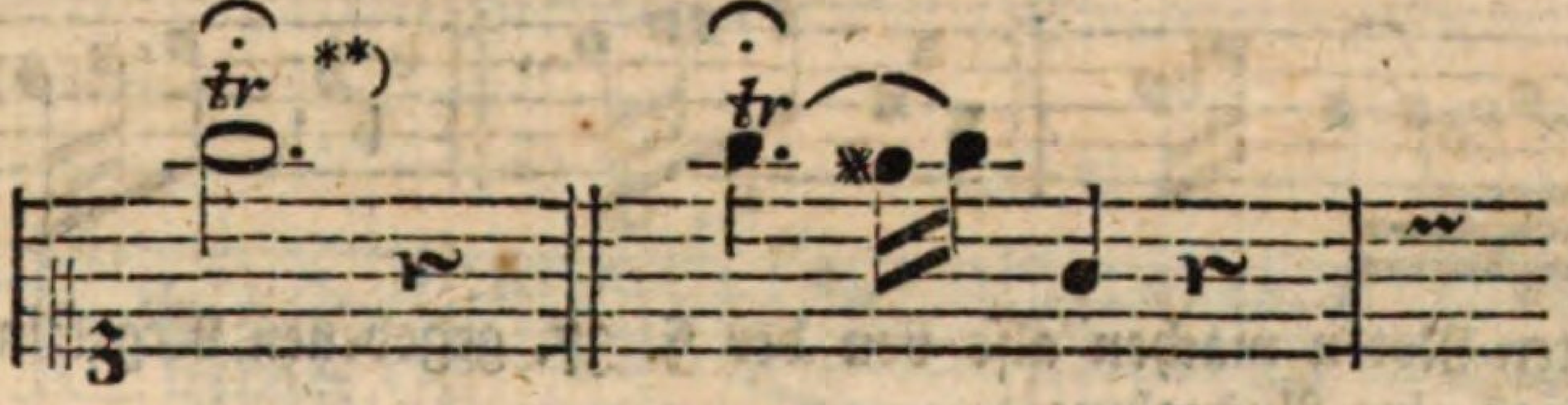
Anm. 2. Nur in einigen Fällen z. B. nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz möchte ein etwas langſamer Nachſchlag zu entſchuldigen und gewiſſermaßen nothwendig ſeyn, damit die Mitſpielenden Zeit gewönnen, bey dem folgenden Ritornell ꝛc. zugleich einzufallen. Dies Letztere iſt faſt unmöglich, wenn der Soloſpieler den Schlußtriller plötzlich endiget. Man weiß aber, wie viel ein lebhaft vorzutragendes Tutti verliert, wenn es nur von Wenigen angefangen wird. Vielleicht könnte der Soloſpieler, um den Begleitern Zeit zum Einfallen zu laſſen, bey ſolchen Nachſchlägen noch eine kleine Verzierung anbringen, wie unten bey a). Doch eifert Agricola auch ſchon gegen dieſen kleinen Zuſatz.

Uebrigens hüte man ſich ja vor den folgenden und ähnlichen faſt zur Mode gewordenen Verzierungen, die größtentheils *) von einem verdorbenen Geſchmacke zeugen.

*) Größtentheils —; denn das aus Mozarts Violinſchule entlehnte Beyſpiel d) will ich gern als eine Ausnahme von meiner Behauptung gelten laſſen, wenn man dieſe Verzierung des Trillers geſchmackvoll finden ſollte.



Außer dem eben angezeigten Falle kann, dünkt mich, ein etwas langſamer Nachſchlag auch nach dem Triller bey einer Fermate ſtatt finden. Man fügt dieſem Nachſchlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave der vorgeſchriebenen Note bey, z. B.

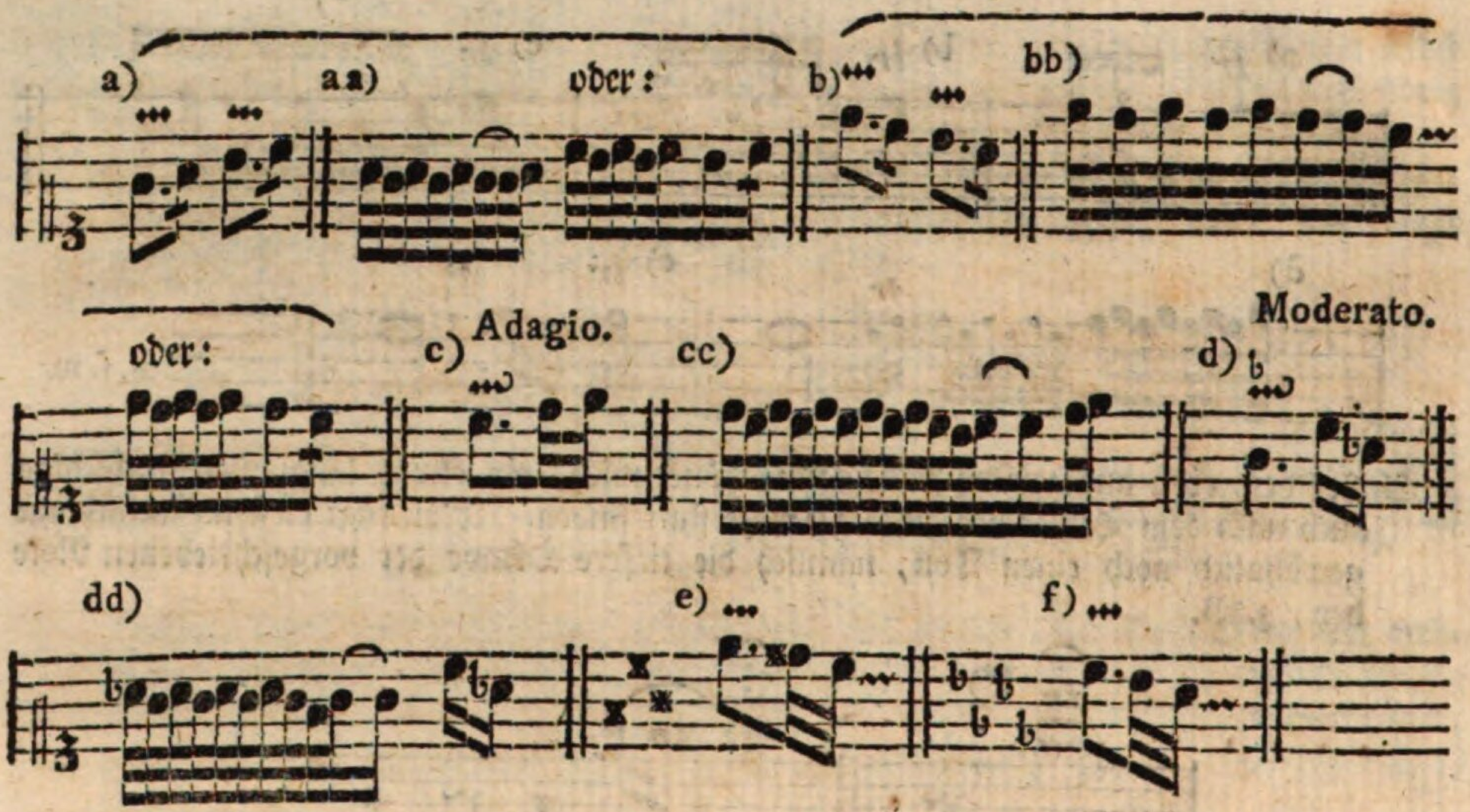


§. 38.

Wenn bey punktirten Noten eine Art von Nachſchlägen vorgeſchrieben iſt a), ſo kann man dafür, in geſchwinder Bewegung, den gewöhnlichen Nachſchlag weglaſſen, vorzüglich wenn die folgende Note eine Stufe tiefer ſteht b). Iſt aber das Zeitmaß langſam c), oder die Note mit dem Triller von etwas langer Dauer d), ſo pflegt man, außer den folgenden kurzen Noten, auch noch den gewöhnlichen Nachſchlag bey dem Triller anzubringen cc) dd). Jedoch werden in dieſem Falle die punktirten Noten (durch ein kurzes Aufhalten) von den folgenden getrennet, ungefähr wie bey aa) und bb). In den Beyſpielen e) und f) dürfte das Verweilen zwiſchen dem Triller und den darauf folgenden kurzen Noten wohl auch der Fingerſetzuug wegen nothwendig werden.

*) Ein Zuſatz, welchen ich von einem Virtuoſen gehört habe. —

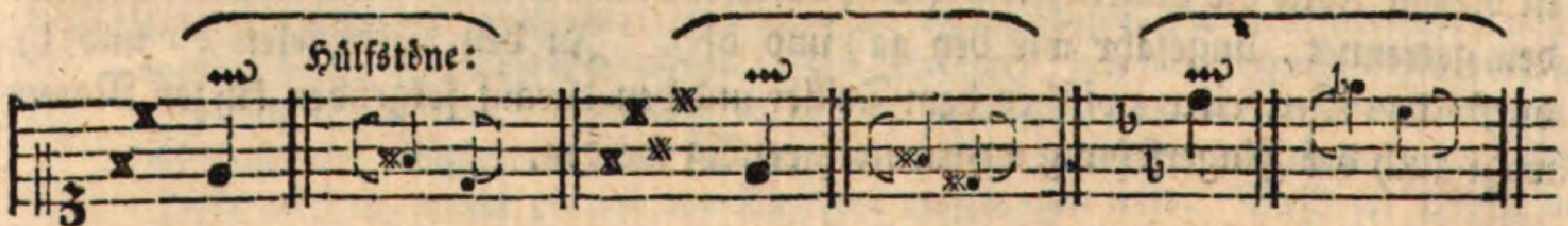
**) Agricola will in dieſem Falle gar keinen Nachſchlag erlauben, „weil, wie er ſagt, hier „keine lebhafte Verbindung des folgenden mit dem vorhergehenden, als wobey der Nachſchlag „vorzüglich ſeine gute Wirkung thut, ſtatt finden kann". Und in ſo fern ſtimme ich ihm bey. Allein durch den Ton, welcher dem Nachſchlage noch beſonders beygefügt wird, ſcheint mir eben der folgende Gedanke von dem vorhergehenden noch mehr getrennt zu werden, und dann würde die Abſicht des Komponiſten deſto vollkommener erreicht. Ueberdies findet man den erwähnten Nachſchlag ꝛc. oft ausdrücklich vorgeſchrieben.



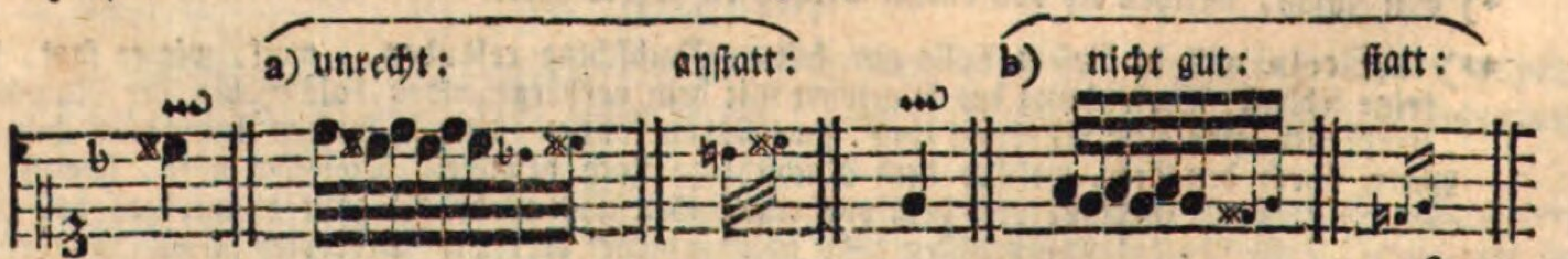
Die punktirten Noten machen alſo von der §. 37. gegebenen Regel in Anſehung des Nachſchlages eine Ausnahme.

§. 39.

Die drey Töne eines Trillers mit dem Nachſchlage müſſen auf dem Notenplane drey zunächſt folgende Stufen einnehmen; jedoch darf keine übermäßige Sekunde dabey ſeyn. Durch die Vorzeichnung wird es beſtimmt, ob die zu dieſem Triller erforderlichen beyden Hülfstöne (die erſte Note des Nachſchlages als zweyten Hülfston betrachtet) eine große oder kleine Sekunde von der Hauptnote entfernt ſeyn ſollen, z. B.



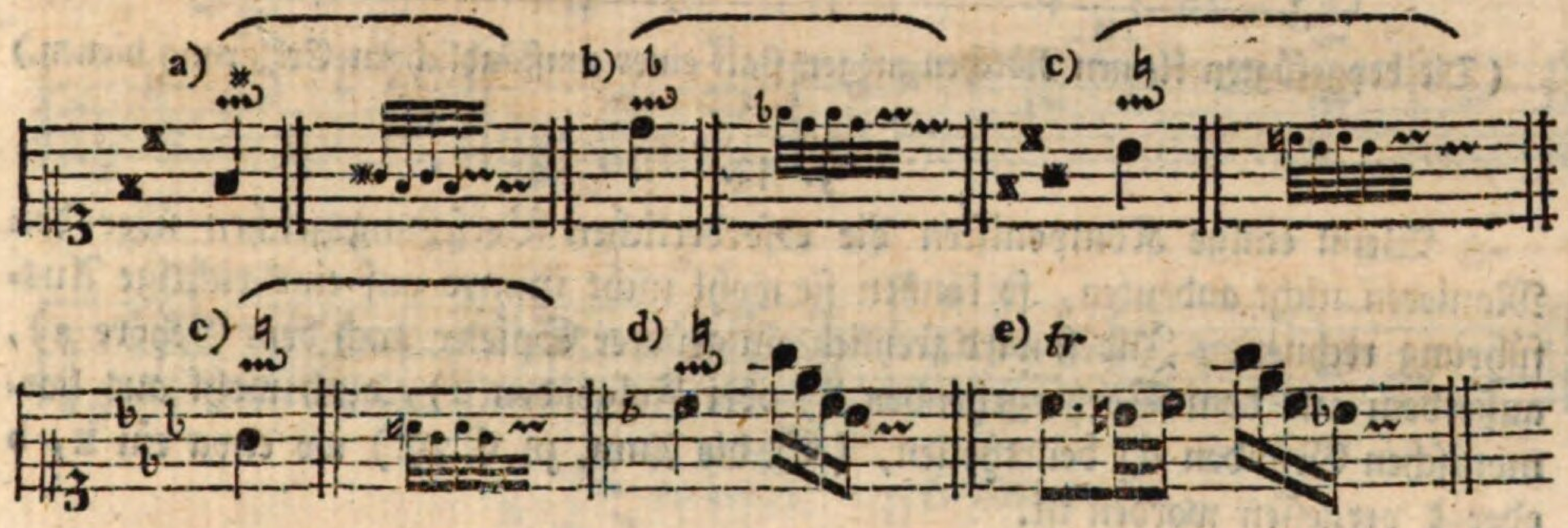
Fehlerhaft wäre alſo ein Nachſchlag wie unten bey a). Auch dürfen ſich nicht beyde Hülfstöne wie kleine Sekunden zu der vorgeſchriebenen Note verhalten b).



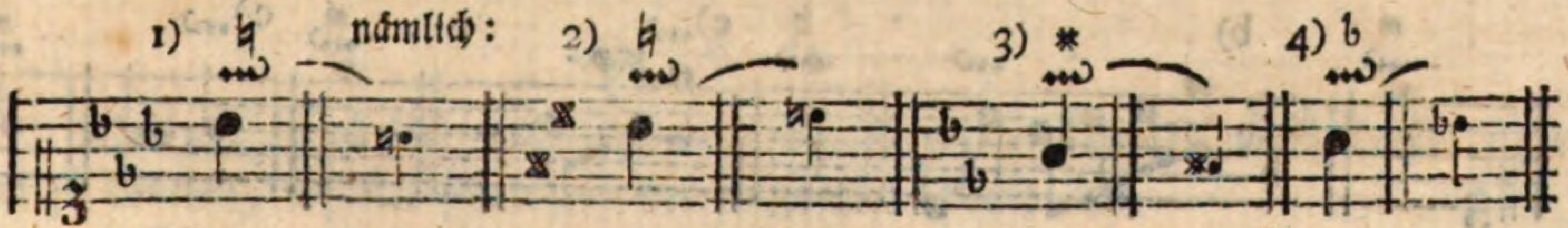
§. 40.

§. 40.

Soll man bey einem Hülfstone von der Vorzeichnung abweichen und z. B. ſtatt fis, f greifen, ſo wird dieſe Abweichung über dem Zeichen des Trillers durch ein ✗, b, oder ♮ angedeutet, wie bey a) b) und c). Doch hat ein ſolches Verſetzungszeichen über einer Manier gemeiniglich auf die folgenden Hauptnoten keinen Einfluß; daher greift man in dem Beyſpiele d) nur bey dem Nachſchlage den Ton h, ſodann aber wieder das vorgezeichnete b, wie bey e).



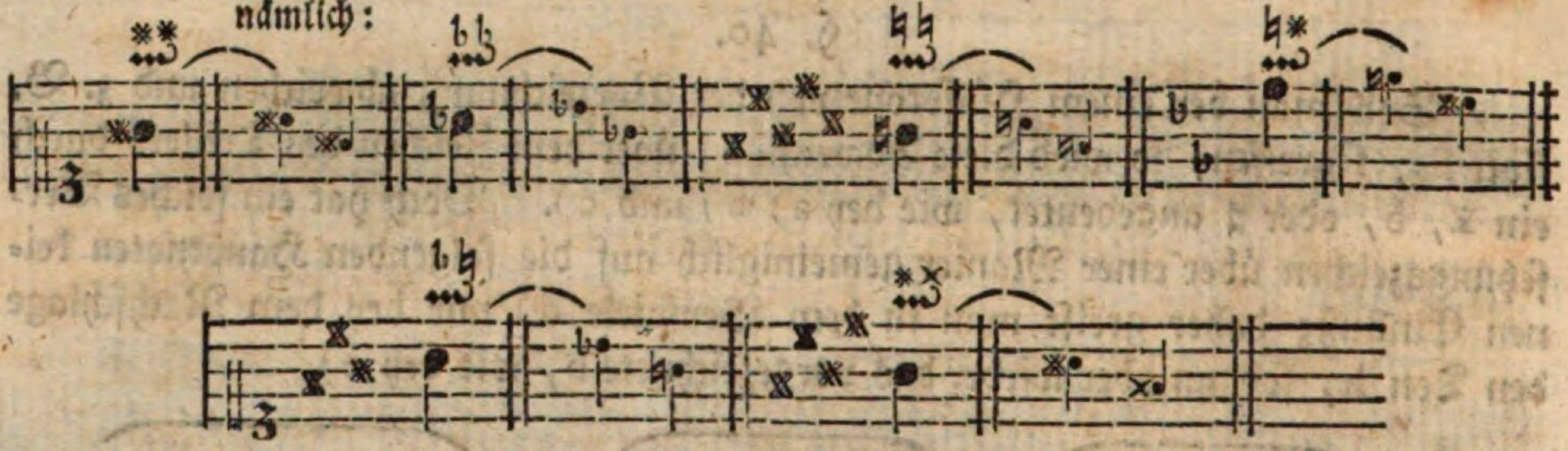
Ein einzelnes Verſetzungszeichen kann ſich zwar, dem Anſcheine nach, auf den erſten Hülfston des Trillers und auch wohl auf den Nachſchlag beziehen; allein wenn der Tonſetzer ꝛc. in der Bezeichnung pünktlich geweſen iſt, ſo wird man die richtige Anwendung eines ſolchen Verſetzungszeichens leicht machen können. Die folgenden Beyſpiele werden hiervon einen nähern Aufſchluß geben.



Bey 1) kann ſich das Verſetzungszeichen nicht auf den erſten (höhern) Hülfston des Trillers beziehen, weil hierbey, der Vorzeichnung nach, auf der Stufe c kein ♮ ſtatt findet, folglich wird der erſte Ton des Nachſchlages, nämlich a, dadurch beſtimmt. In dem Beyſpiele 2) iſt dies der entgegen geſetzte Fall; denn hier findet das ♮ nur auf der Stufe c ſtatt, und bezeichnet alſo den erſten Hülfston des Trillers. Bey 3) würde ein Intervall von einer übermäßigen Sekunde entſtehen, wenn man das ✗ auf den erſten Hülfston, nämlich auf a, anwenden wollte, daher wird durch dieſes ✗ der Nachſchlag fis angedeutet u. ſ. w.

§. 41.

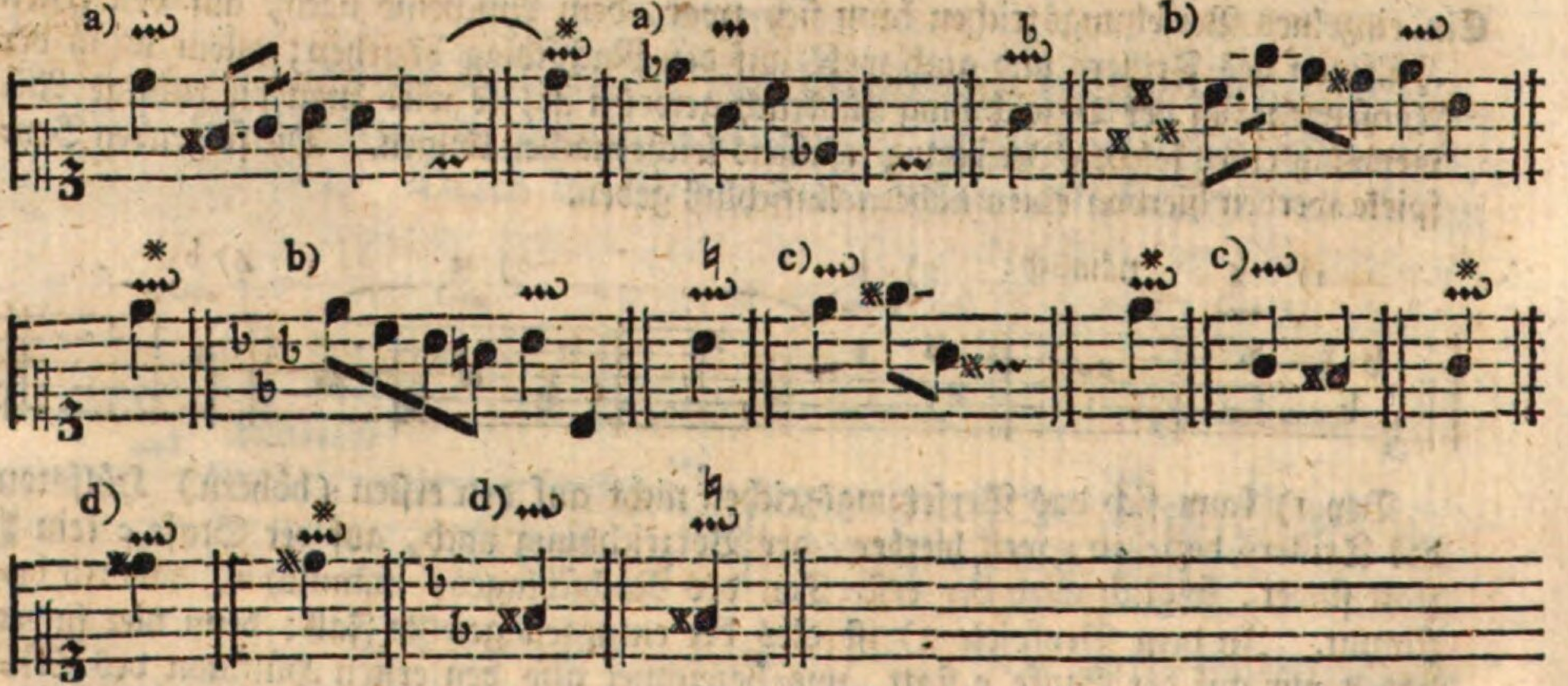
Stehen zwey Verſetzungszeichen über dieſem ~~, ſo bezieht ſich das Eine auf den erſten Hülfston des Trillers, das Andere aber auf den Nachſchlag. Z. B.



(Die beygefügten kleinen Nötchen mögen ſtatt einer umſtändlichern Erklärung dienen.)

§. 42.

Wenn einige Komponiſten die erforderlichen Verſetzungszeichen über den Manieren nicht andeuten, ſo können ſie wohl nicht immer auf eine richtige Ausführung rechnen. Indeß wird freylich ein geübter Spieler nach dem Gehöre a), außerdem aus dem Vorhergehenden b) oder Folgenden c), auch wohl aus harmoniſchen Gründen d) beurtheilen, (S. die Anm. zu §. 39.) wo etwa ein x, b oder ♮ vergeſſen worden iſt.



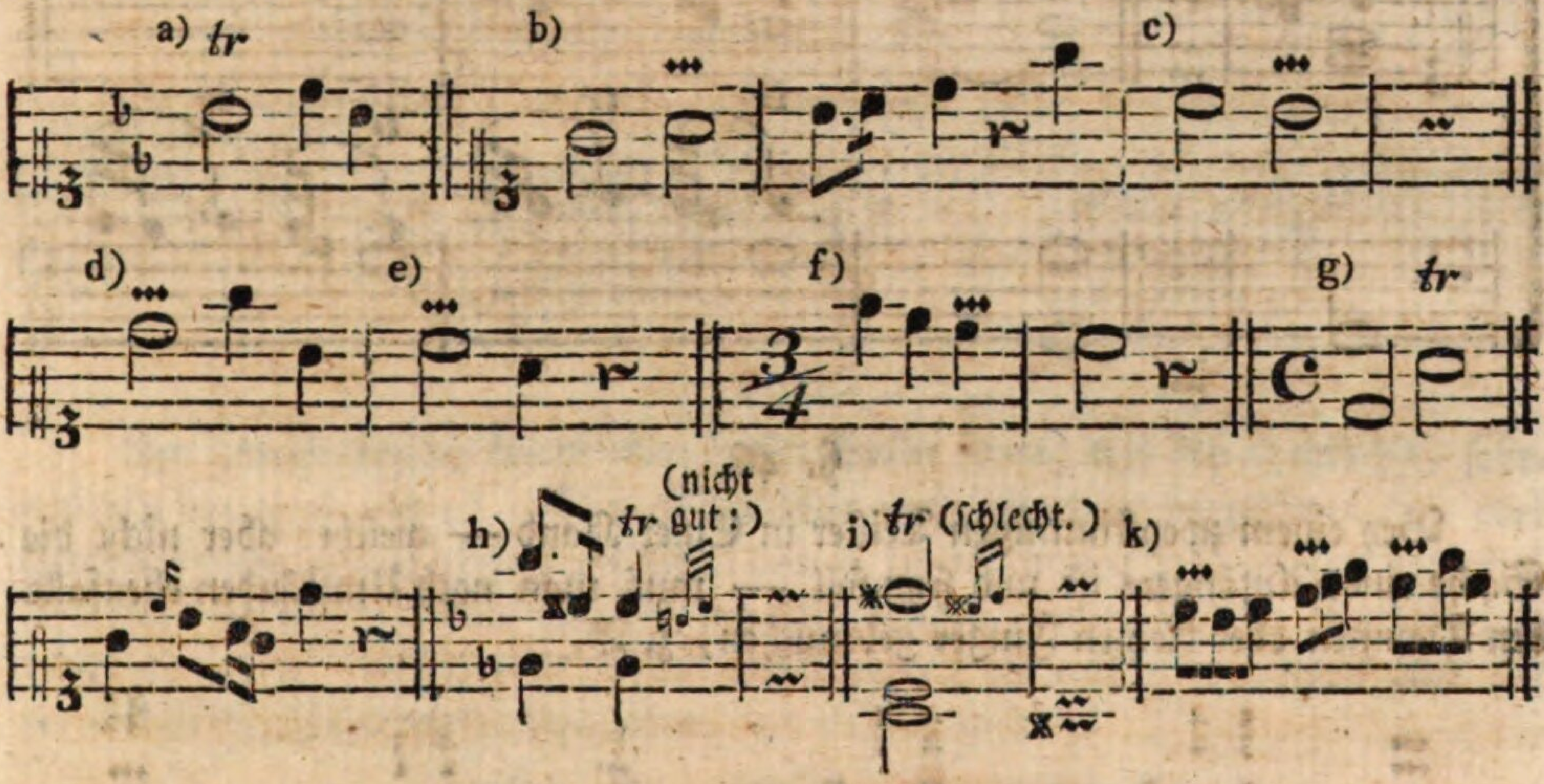
Alles was ich in dieſen vier Paragraphen von den Verſetzungszeichen bey dem Triller geſagt habe, das gilt, unter veränderten Umſtänden, ebenfalls von verſchiedenen andern Manieren.

§. 43.

Man kann den Nachſchlag, auch ohne Andeutung, faſt bey allen etwas langen Trillern anbringen a), es mögen nachher höhere b) oder tiefere c) Noten, ſtu-

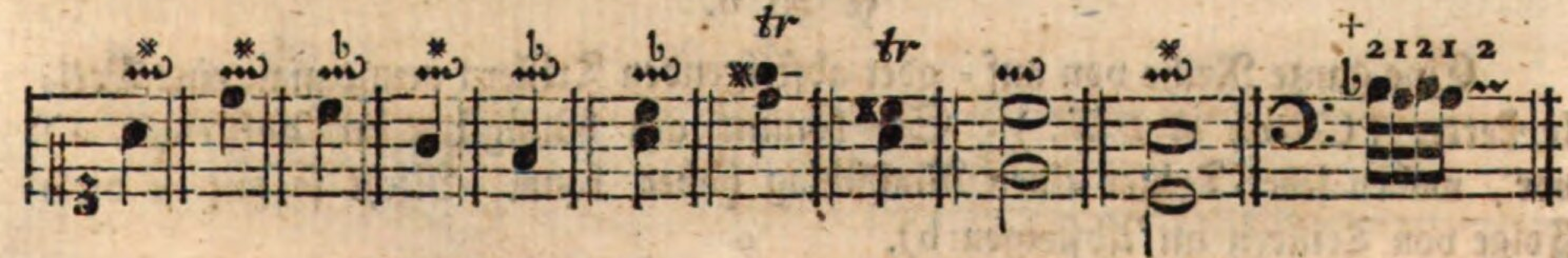
ſtufenweiſe b) c) oder im Sprunge d) e) folgen. Beſonders würde man den Nachſchlag bey Trillern vor einem Tonſchluſſe, am Ende f) und in der Mitte ꝛc. g) eines Stückes ſehr ungern vermiſſen.

Nur in den Beyſpielen h) und i) findet der Nachſchlag nicht ſtatt, weil dadurch eine Härte entſtände. Auch bey Trillern über Triolen und dreygliedrigen Figuren k) läßt man den Nachſchlag weg, weil die erſte Note durch dieſen Zuſatz zu ſehr verlängert würde u. ſ. w.



§. 44.

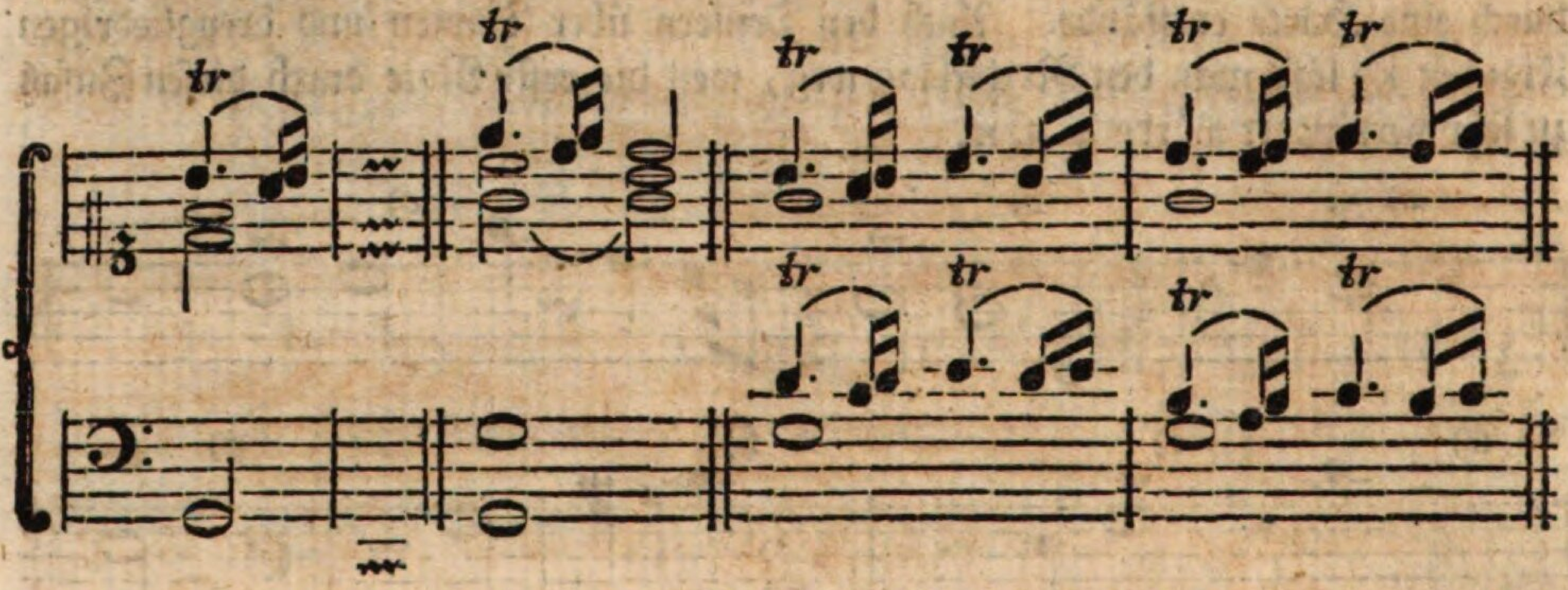
Wie nöthig es iſt, mit dem dritten und vierten Finger einen Triller ſchlagen zu können, erhellet ſchon aus den folgenden Beyſpielen.



Beyläufig merke ich mit an, daß Einige zur Erleichterung ꝛc. den Triller in gewiſſen Fällen mit dem zweyten und vierten, oder mit dem dritten und fünften Finger ſchlagen. Bach erlaubt allenfalls auch die in dem obigen letztern Beyſpiele mit + bemerkte Applikatur.

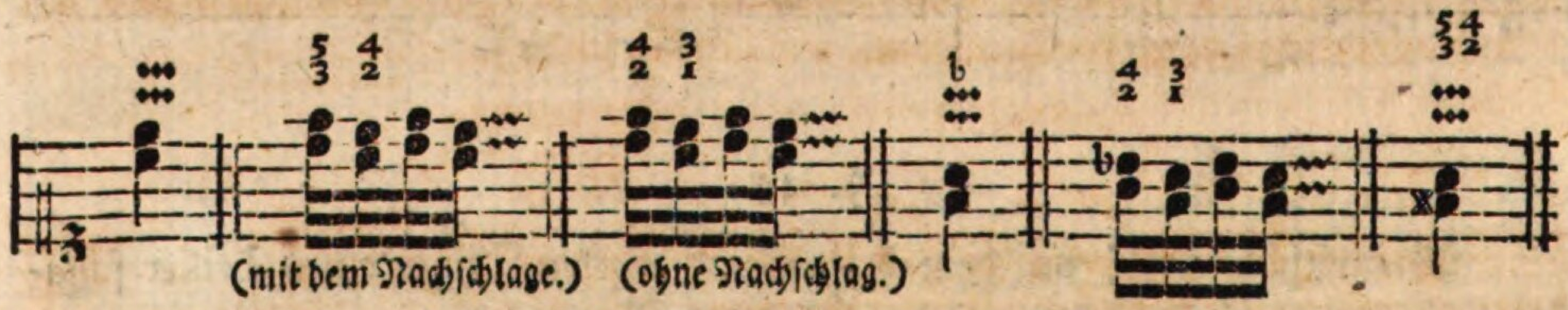
§. 45.

Daß man dann und wann gezwungen iſt, ſogar mit dem vierten und fünften Finger der rechten Hand, oder mit dem erſten und zweyten der Linken, einen Triller zu ſchlagen, mögen die folgenden Stellen beweiſen.



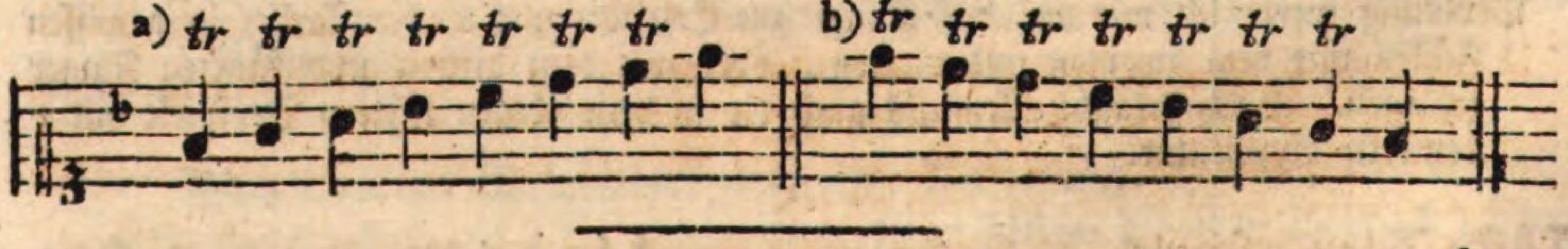
§. 46.

Bey einem zweyſtimmigen Triller in Einer Hand — welcher aber nicht die Sache eines Anfängers iſt und ſeyn ſoll — muß man nach Umſtänden ebenfalls den Daumen oder kleinen Finger gebrauchen, z. B.



§. 46 b.

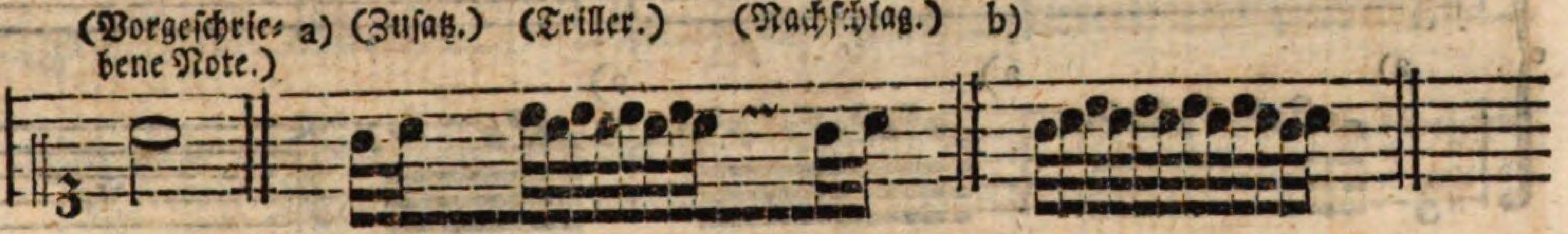
Eine ganze Reihe von auf- oder abſteigenden Trillern nennt man eine Trillerkette. (*Catena di trilli.*) Sie kommt am häufigſten im Aufſteigen a) vor, wobey jeder Triller einen Nachſchlag haben kann. Nicht ſo gut iſt dieſe Folge von Trillern im Abſteigen b).



§. 47.

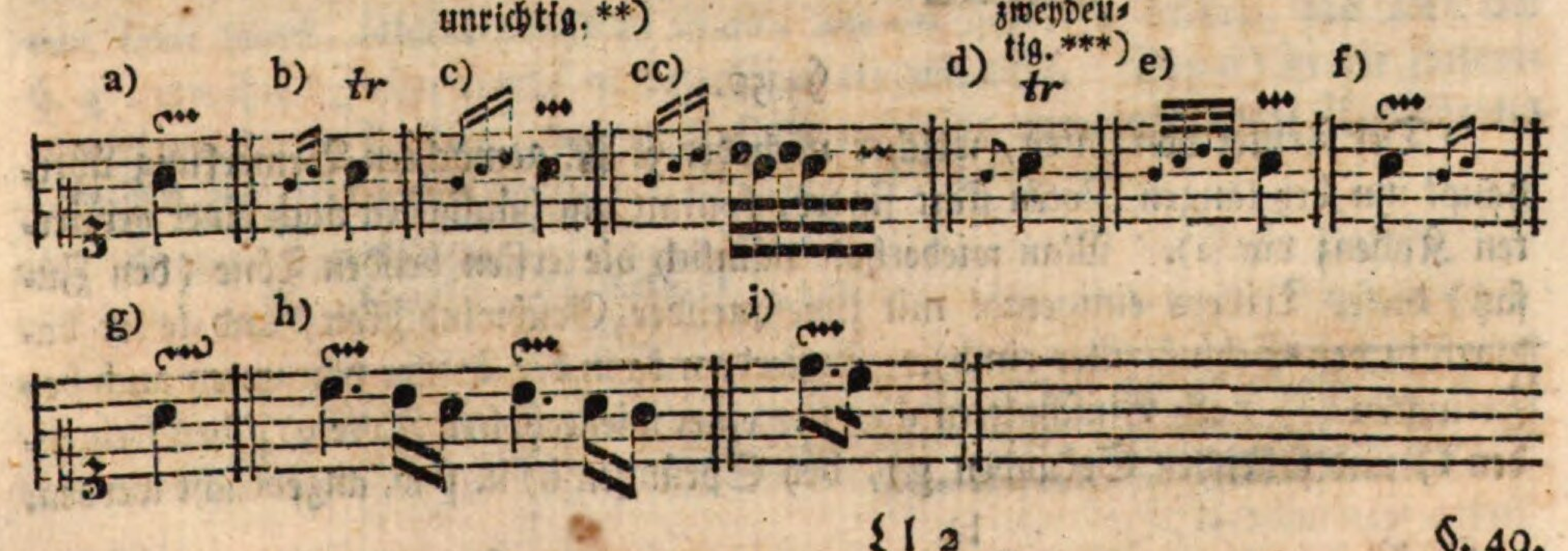
Vom Triller mit dem Zuſatze von unten.

Der ſo genannte **Triller von unten** bekommt (vorn) noch einen Zuſatz von zwey Tönen oder Vorſchlägen, nämlich den tiefern Hülfston, und außer dieſem den vorgeſchriebenen Ton ſelbſt. Daher wird er von Einigen, aber zu unbeſtimmt, der **Triller mit dem Vorſchlage** genannt *). Bey a) habe ich die Zuſammenſetzung deſſelben nach ſeinen einzelnen Theilen, und bey b) die erforderliche ununterbrochene Ausführung angezeigt.



§. 48.

Am gewöhnlichſten deutet man dieſen Triller ſo an, wie bey a) und b), ſeltener wie bey c) d) und e). Den Nachſchlag noch beſonders beyzufügen f), oder durch ein krummes Häckchen am Ende des ⁓ zu beſtimmen g), iſt faſt überflüſſig; denn da dieſer Triller nur bey ziemlich langen Noten vorkommen kann, ſo pflegt man den Nachſchlag ohnedies anzubringen, es müßte denn ſchon eine Art von Nachſchlägen vorgeſchrieben ſeyn, wie bey h) und i).



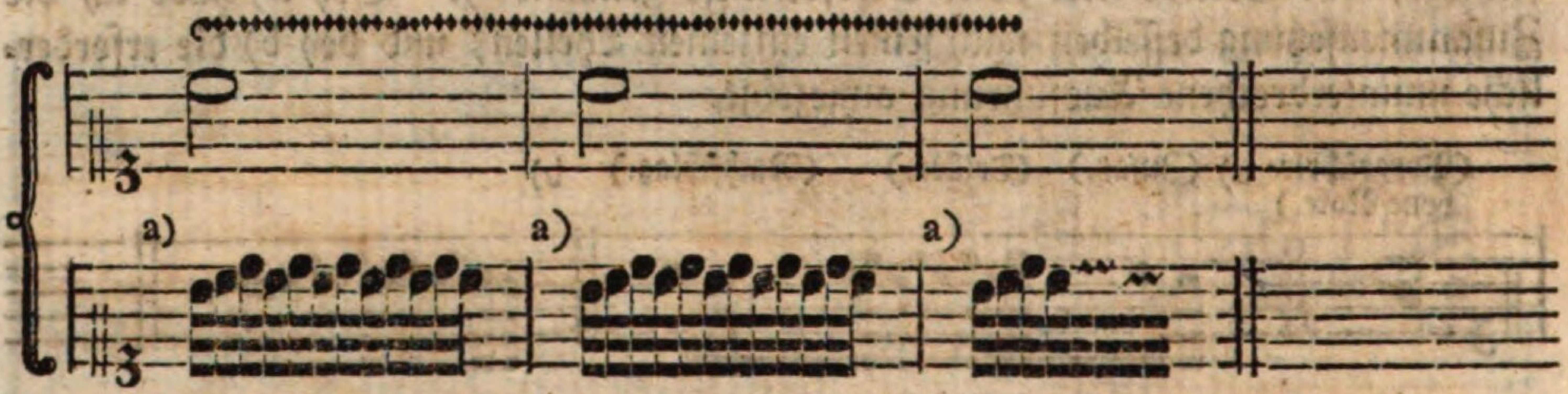
*) Petri ſagt in ſeiner Anleitung zur praktiſchen Muſik S. 154. „Man würde dieſe Triller mit „einer Schleife vor ſich ꝛc. beſſer angeſchleifte, anſchleifende u. ſ. w. nennen."

**) Weil nämlich, dieſer Bezeichnung nach, der Hülfston des Trillers zweymal unmittelbar nach einander folgen würde, wie oben bey cc).

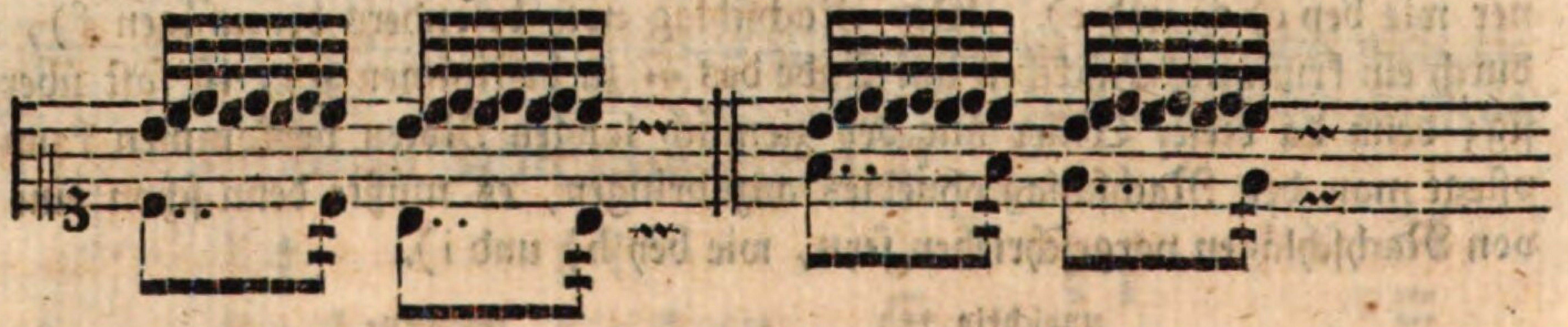
***) Weil der Spieler dadurch verleitet werden kann, dem Vorſchlage die halbe Dauer der Hauptnote zu geben.

§. 49.

Bey einem ſehr langen Triller von unten erlaubt Bach den Zuſatz dann und wann zu wiederholen a), wenn die beyden Finger, mit welchen man den Triller ſchlägt, matt werden ſollten. Nur muß man dabey nicht einhalten, (wie bereits in der Anm. zu §. 33. erinnert worden iſt,) ſondern den Triller ununterbrochen fortſetzen.

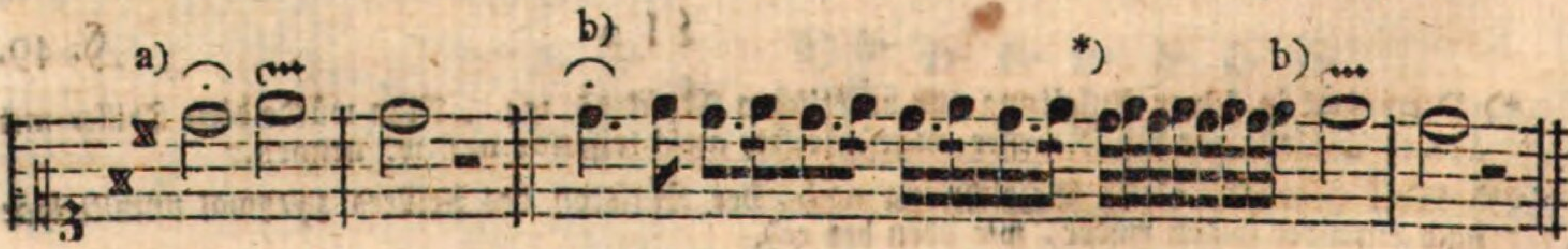


In den folgenden Beyſpielen wird ein feines Ort die Wiederholung des erwähnten Zuſatzes wohl nicht ſchön finden; ich würde daher in ähnlichen Fällen dieſes Hülfsmittel eher widerrathen, als empfehlen.

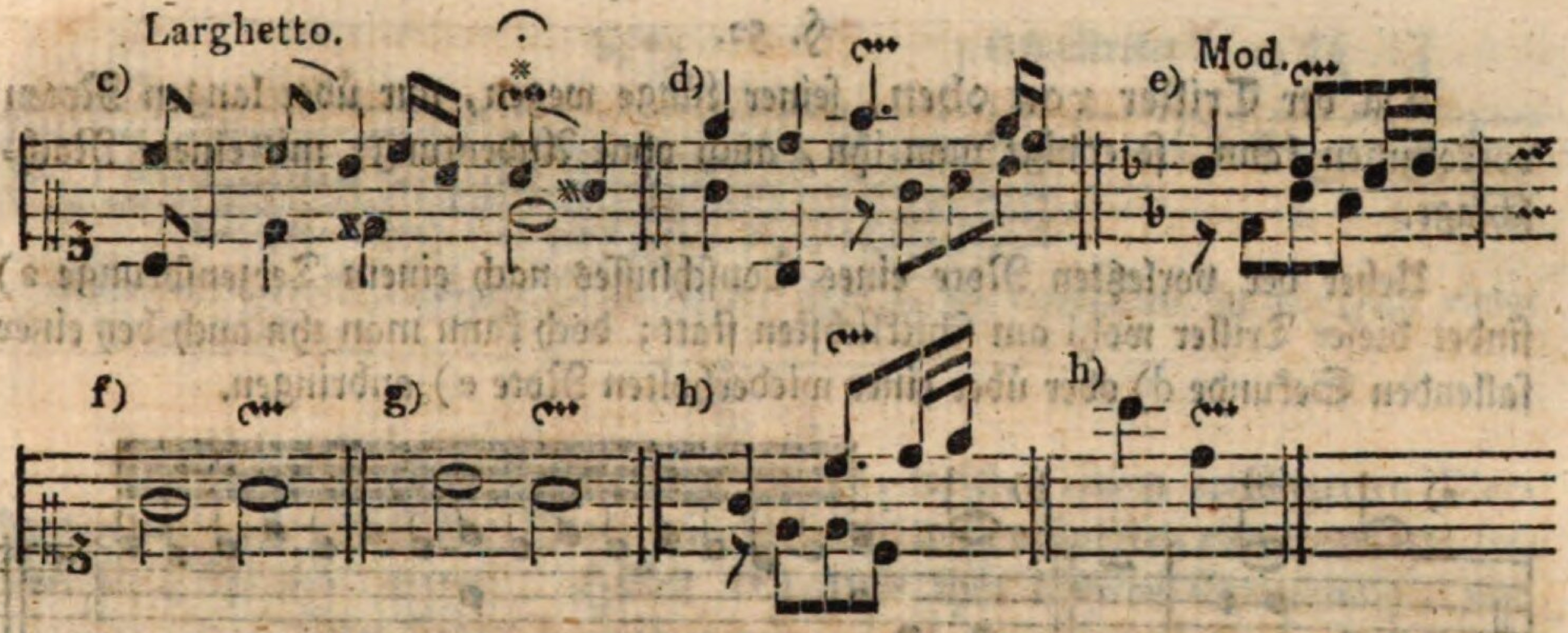


§. 50.

Der Triller von unten, welcher nach der §. 48. gemachten Bemerkung überhaupt nur bey langen Noten ſtatt findet, kommt am häufigſten nach einer verzierten Kadenz vor a). Man wiederholt nämlich die erſten beyden Töne (den Zuſatz) dieſes Trillers einigemal mit zunehmender Geſchwindigkeit, und leitet dadurch in den Schlußtriller ein b). Außerdem kann der Triller von unten auch bey Fermaten c), nach Einſchnitten d), vor einer wiederholten Note e), bey ſteigenden f) und fallenden Sekunden g), bey Sprüngen h) u. ſ. w. angebracht werden.



*) Von dieſer Verzierung, welche man auch den Zurückſchlag (*Ribattuta*) nennt, werde ich unten §. 95. umſtändlicher handeln.

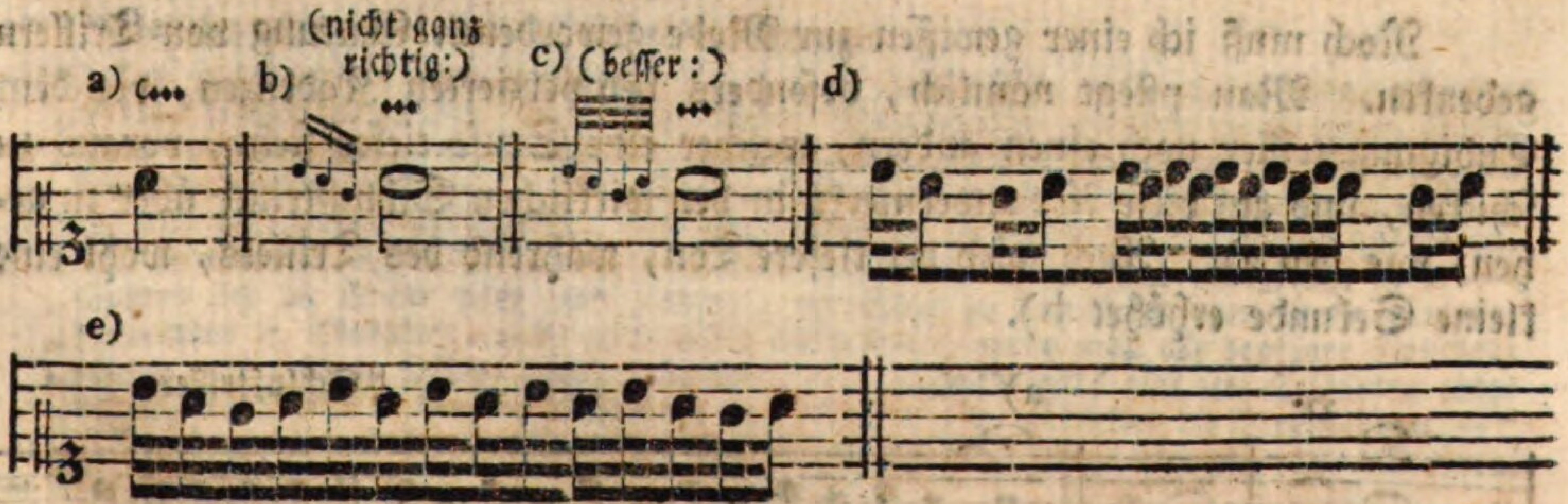


Uebrigens gilt alles, was oben bey dem gemeinen Triller von den Verſetzungszeichen, von dem Nachſchlage, von der ununterbrochenen Dauer u. dgl. geſagt worden iſt, auch bey dieſer Manier.

§. 51.

Vom Triller mit dem Zuſatze von oben.

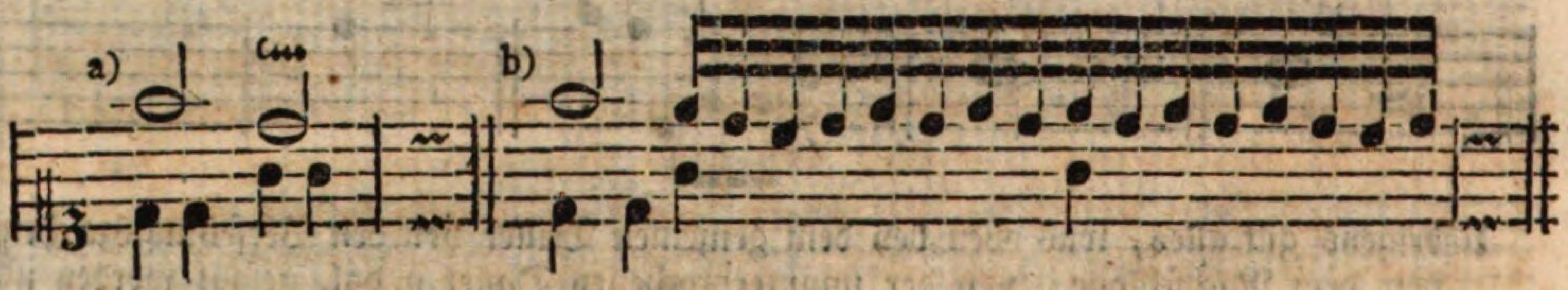
Der Triller von oben hat das Zeichen bey a); auch wird er durch drey b) oder vier c) kleine Nötchen angedeutet. Er bekommt vorn noch zwey Töne mehr, als der Triller von unten, und zwar den erſten Hülfston nebſt dem vorgeſchriebenen Tone ſelbſt, folglich fängt er ſo an, wie der gemeine Triller, nur wird der §. 47. erwähnte Zuſatz gleichſam dazwiſchen eingeſchaltet. Bey d) iſt die Zuſammenſetzung dieſes Trillers, bey e) aber die gehörige ununterbrochene Ausführung deſſelben bemerket worden.

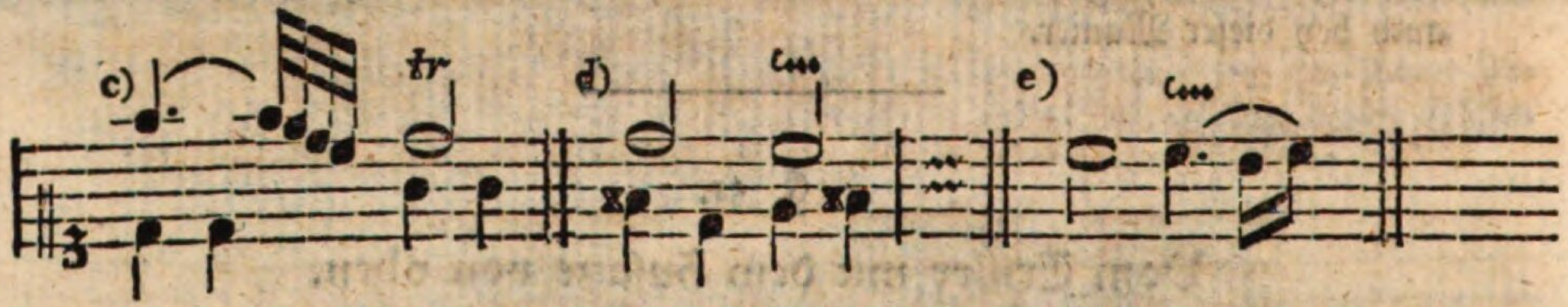


§. 52.

Da der Triller von oben, ſeiner Länge wegen, nur über langen Noten vorkommen kann, ſo endigt man ihn, auch ohne Andeutung, mit einem Nachſchlage.

Ueber der vorletzten Note eines Tonſchluſſes nach einem Terzenſprunge a) findet dieſer Triller wohl am ſchicklichſten ſtatt; doch kann man ihn auch bey einer fallenden Sekunde d) oder über einer wiederholten Note e) anbringen.





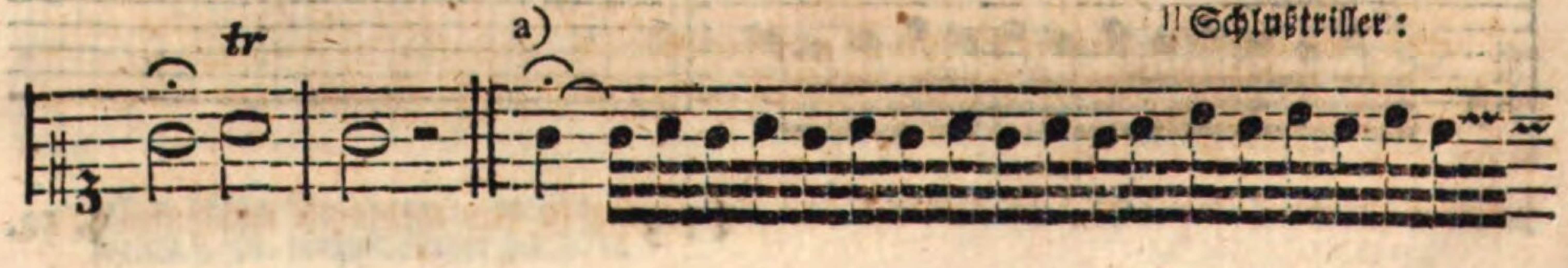
Die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), anſtatt der bey b) angezeigten richtigern Ausführung, ſcheint aus dem ſo genannten Lombardiſchen Geſchmacke entſtanden zu ſeyn, worin man die Vorſchläge gewöhnlich zu Nachſchlägen machte.

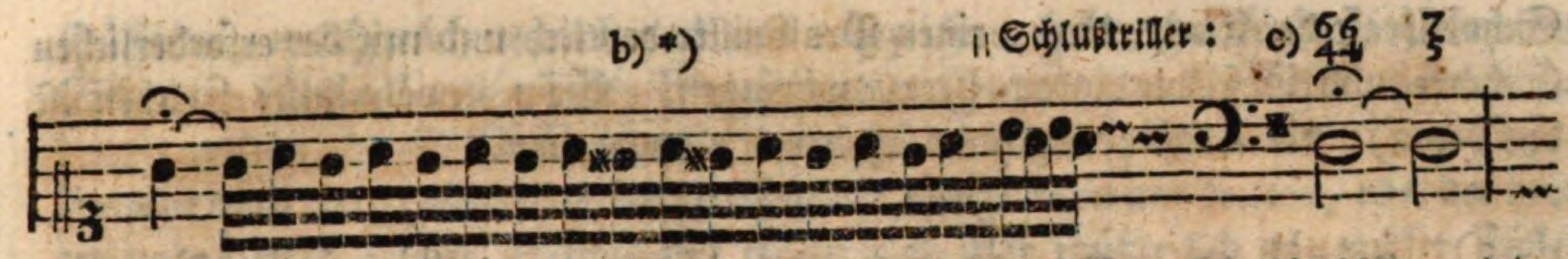
---

§. 53.

Von dem voraus geſchickten Triller.

Noch muß ich einer gewiſſen zur Mode gewordenen Gattung von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich, beſonders bey verzierten Kadenzen, vor dem Endigungstriller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer ſteht, voraus zu ſchicken, und auf dieſe Art unvermerkt in den wirklichen Schlußtriller über zu gehen, wie bey a). Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl eine kleine Sekunde erhöhet b).





Man ſieht hieraus, daß der Triller a) mit dem §. 50. erwähnten Zurückſchlage einige Aehnlichkeit hat.

§. 54.

Dieſen umgekehrten Triller oben bey a), welcher einem verlängerten Mordenten nicht unähnlich iſt, könnte man vielleicht am paſſendſten einen **voraus geſchickten Triller** nennen. **Hiller** **) giebt ihm dieſelbe Benennung, und ſchreibt: „daß dieſer Triller, wenn er rein, wohl zuſammenhängend und mit zu„nehmender Stärke vorgetragen werde, aller Ehren werth ſey.“

Die übrigen Triller von ähnlicher Art, wobey man den Ton allmählich von Komma zu Komma, oder um noch unmerklichere Theile, höher oder tiefer werden läßt ***), ſind zum Glücke auf Klavierinſtrumenten nicht möglich.

---

§. 55.

Von dem Pralltriller.

Der **halbe- (kurze)** oder **Pralltriller** ****) iſt eine ſehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier; denn es gehört viele Fertigkeit und Schnell-

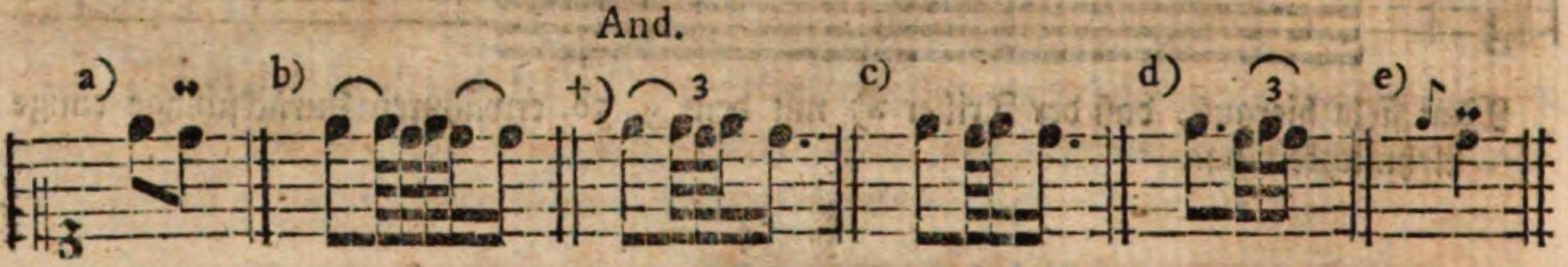
*) Da bey dieſem Triller eine etwas ſonderbare Harmonie c) zum Grunde liegt, ſo erfordert er ein Ohr, welches viel Schärfe (Piquantes) erdulden kann. Ich würde ihn nur in wenigen Fällen zulaſſen; aber nicht leicht empfehlen.

**) Anleitung zum muſikaliſch-zierlichen Geſange, S. 68.

***) Toſi ſchreibt zwar (im Jahre 1723.): „Dieſe Triller ſind, ſeitdem der wahre gute Ge„ſchmack eingeführt worden, nicht mehr Mode. Man muß ſie vielmehr zu verlernen ſuchen. „Wer eine feine Empfindung hat, der verabſcheut die alten Trockenheiten eben ſo ſehr, als „die neuern Mißbräuche ꝛc.“. Allein Toſi verbannt die erwähnten Triller entweder mit Unrecht aus dem guten Geſchmacke, oder der unſrige iſt in dieſem Stücke wieder ausgeartet. Denn ſo mancher Violinſpieler ꝛc. fängt den Triller in cis an, und endigt ihn in e. — „Sollten ſich die Triller nach einer Kadenz, vorzüglich zu Tonſtücken von einem muntern, „tändelnden ꝛc. Charakter, nicht noch beſſer ausnehmen, wenn man alle denkbare Zwiſchen„räume einer ganzen Oktave damit ausfüllte? — Vielleicht gäbe dies zur Erfindung einer „neuen, wenigſtens in unſerm Welttheile noch unbekannten, Tonleiter die Veranlaſſung. —“ Ich konnte meinem ſpottenden Freunde, welcher mir die obige Frage vorlegte, nur mit einem Achſelzucken antworten.

****) Löhlein nennt dieſe Manier in ſeiner Klavierſchule unrichtig den Abzug. Dadurch iſt auch wohl G. F. Wolf verleitet worden, denſelben Fehler in dem mehrmals erwähnten Unter-

Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geſchwindigkeit herauszubringen. Sein gewöhnliches Zeichen iſt das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet.



In verſchiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bey c) und d) vorgeſchrieben. Der Umſtand, daß der bey b) an die vorhergehende Note gebundene (erſte) Hülfston e, ſo wie das letztere d, nicht gehört werden, *) hat unſtreitig zu der für das Auge bequemern abgekürzten Schreibart c) die Veranlaſſung gegeben. Wenn man aber bedenkt, daß dieſe Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachſchlag iſt, ſo wird man die Schreibart bey b) oder +) richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfstone anfängt. Bey d) wird die vorhergehende Note durch den Punkt zu merklich verlängert, daher iſt dieſe Ausführung nicht anzurathen.

§. 56.

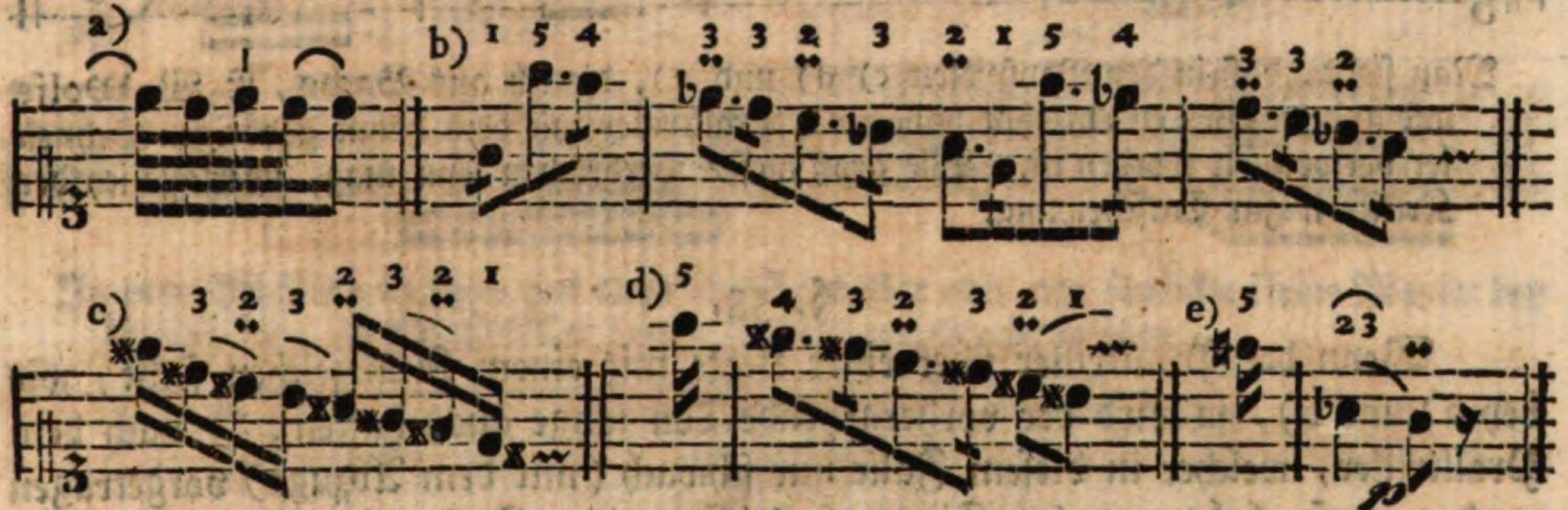
Der Pralltriller wird zwar gewöhnlich geſchleift und dadurch in Anſehung des Vortrages von dem Schneller unterſchieden; indeſſen muß doch der letzte Hülfs-

terricht ꝛc. zu begehen. — Daß man aber unter dem Ausdrucke Abzug ganz etwas anders verſteht, habe ich Seite 28 bemerkt. Uebrigens kann der Abzug auch bey dem Pralltriller nothwendig werden. (S. unten §. 56. e), §. 58. ꝛc.)

Die Benennung Halbtriller will Marpurg in ſeiner Anleitung zum Klavierſpielen S. 54. nicht gelten laſſen, und zwar deswegen, „weil diejenigen, die ſich derſelben bedienen, keinen „ganzen- Dreyviertheil- oder Neunachttheiltriller erkennen.“ — Eben da erklärt er den Unterſchied zwiſchen dem ∼∼ und ∼ für eine Subtilität, und will beyden Zeichen einerley Bedeutung geben. „Die Dauer des Trillers, ſchreibt er, wird ja von dem Werthe der Note be„ſtimmt, und der Kopiſt oder Kupferſtecher darf nur ein ∼∼ für ein ∼ ſetzen, oder umgekehrt, „wenn es der Komponiſt nicht ſchon zuvor in der Urſchrift verſehen hat, wozu nutzet alsdann „dieſer Unterſcheid? ꝛc.“ Mich wollen dieſe Gründe nicht überzeugen; denn kann beym Abſchreiben ꝛc. nicht eben ſo leicht ein ∼∼ mit ⌒∼∼, ⌣∼∼, ∼∼⌣, ⌒∼∼⌣, ∼∼ und andern Zeichen verwechſelt werden? Der Spieler lernt aber unſtreitig ein ∼∼ und ∼ eher von einander unterſcheiden, als die in der gedachten vortreflichen Anleitung oft genannten Wechſel- und Hauptnoten, wozu nicht ſelten noch mehr, als gemeine Kenntniß des Generalbaſſes, vorausgeſetzt wird.

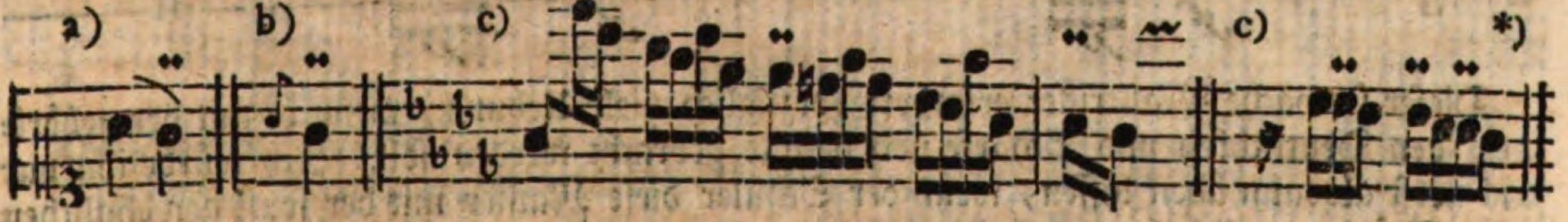
*) „Beſonders wird die erſte Hülfsnote des Pralltrillers,“ nach Agricola's Anmerkung, „alsdann nicht von neuem angegeben, wenn ein Vorſchlag vorhergeht, weil dieſer die erſte Note „des Pralltrillers ausmacht“ wie oben bey e). „Ein anders iſt es, ſchreibt er ferner, wenn „die Note, die ſonſt einen Vorſchlag abgeben könnte, aber als eine Hauptnote ausgeſchrieben „iſt, von kurzer Geltung iſt.“ (wie bey a.) Ich laſſe die nähere Unterſuchung dieſes Umſtandes dahin geſtellt ſeyn, und merke nur noch an, daß das letztere d (oben bey b) blos um den Werth des vorgeſchriebenen Achtels vollzählig zu machen beygefügt wird, und alſo aus dieſem Grunde nicht angeſchlagen werden darf.

Hülfston, welchen ich unten bey a) mit ı bezeichnet habe, durch ein ſo genanntes Schnellen (äußerſt geſchwindes Wegziehen des Fingers von der Taſte) heraus gebracht werden, damit der Pralltriller die gehörige Schärfe bekommt. Aus dieſem Grunde kann man hierbey am bequemſten nur den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Finger gebrauchen, geſetzt auch man müßte ſich in gewiſſen Fällen einer ſonſt nicht erlaubten Applikatur bedienen, wie in den Beyſpielen b) c) d) und e).

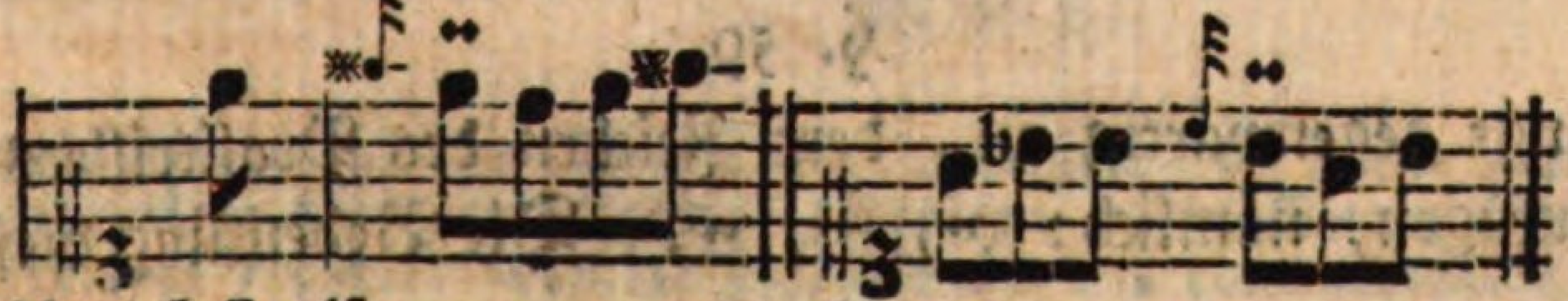


§. 57.

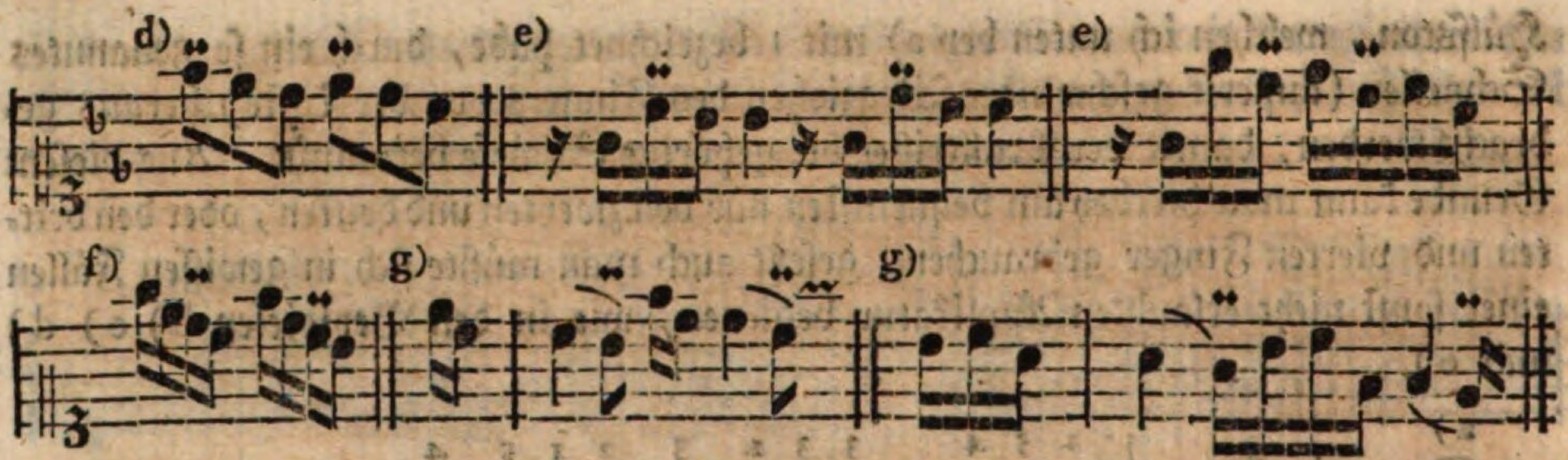
Obgleich der Pralltriller, (wie Agricola und Bach lehren,) nie anders vorkommen ſollte, als nach einer vorhergegangenen höhern Sekunde, ſie mag nun durch eine gewöhnliche a) oder kleine Note b) angedeutet ſeyn: ſo erlauben ſich doch auch die beſten Komponiſten hierin zuweilen eine oder die andere Ausnahme, wie in den Beyſpielen c) d) und e). Ins beſondere findet der Pralltriller bey viergliedrigen Figuren, nach einem Sprunge, über der mittlern ſtufenweiſe abſteigenden Note f) und bey Einſchnitten g) ſtatt.



*) Einige Komponiſten ſetzen in ähnlichen Fällen noch einen unveränderlichen Vorſchlag vor die Note, z. B.



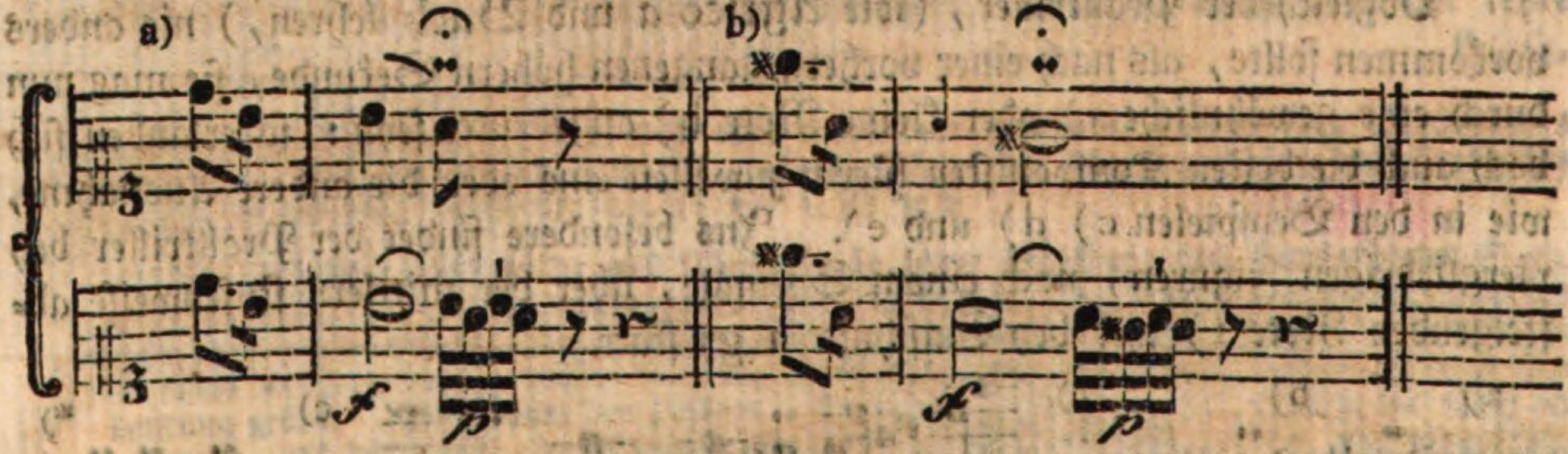
welches allerdings beſſer iſt.



Man ſieht, daß in den Beyſpielen c) d) und e), die ich aus Bachs, C. W. Wolfs und andern Werken entlehnt habe, der Pralltriller mit dem dahin gehörigen Schneller verwechſelt worden iſt. Wie groß dieſes Verbrechen ſeyn mag, überlaſſe ich den Kritikern zur Entſcheidung.

§. 58.

Wenn der Pralltriller über einer Note mit einem Ruhezeichen ſteht, wie bey a) und b), ſo wird der vorhergehende Ton lange ausgehalten; *) nach dem Pralltriller, welcher in dieſem Falle nur ſchwach (mit dem Abzuge) vorgetragen werden muß, hebt man den Finger ſogleich von der Taſte ab. Folglich würde die Ausführung ungefähr ſo ſeyn müſſen, wie in der zweyten Notenreihe.



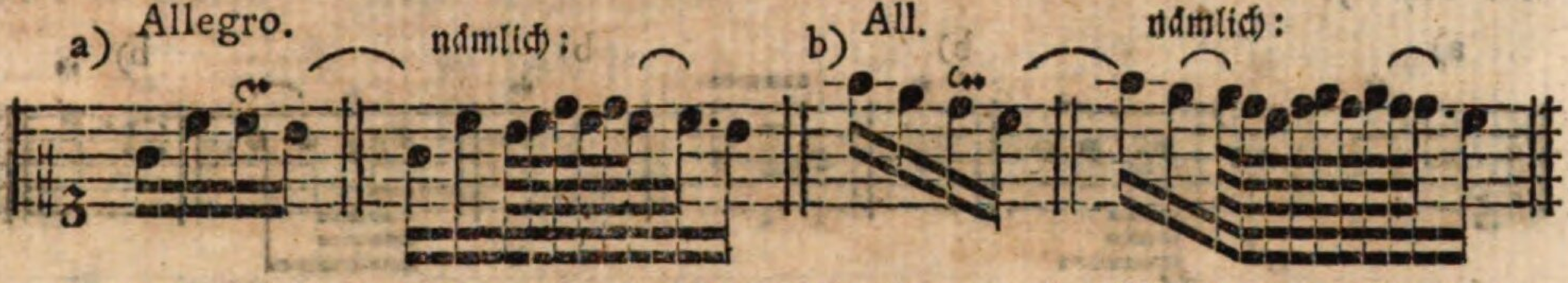
Dieſer ſchwache Pralltriller erfordert vorzüglich viele Uebung, wenn er mit der gehörigen Deutlichkeit und Schärfe nett heraus gebracht werden ſoll. Ich würde ihn nur erſt alsdann üben laſſen, wenn der Schüler dieſe Manier mit der ſonſt gewöhnlichen Stärke deutlich heraus bringen kann.

§. 59.

Man fängt gegenwärtig an, dem Zeichen des Pralltrillers ein krummes Häckchen beyzufügen, nämlich: , , . Die Bedeutung dieſes Zuſatzes iſt ſchon

*) Mehr hiervon im fünften Kapitel.

ſchon bey dem Triller von unten ꝛc. erklärt worden, und läßt ſich leicht auf den Pralltriller anwenden. Da aber dieſes vermehrte Zeichen oft über Noten ſteht, wobey ein ſolcher Zuſatz (der zu kurzen Dauer wegen) nicht ſtatt finden kann, ſo muß wohl irgend eine andere Manier darunter verſtanden werden ſollen. Wie wäre es z. B. möglich, in einem *Allegro* die folgenden Stellen — die ich ſo bezeichnet gefunden habe — in der erforderlichen Bewegung heraus zu bringen?



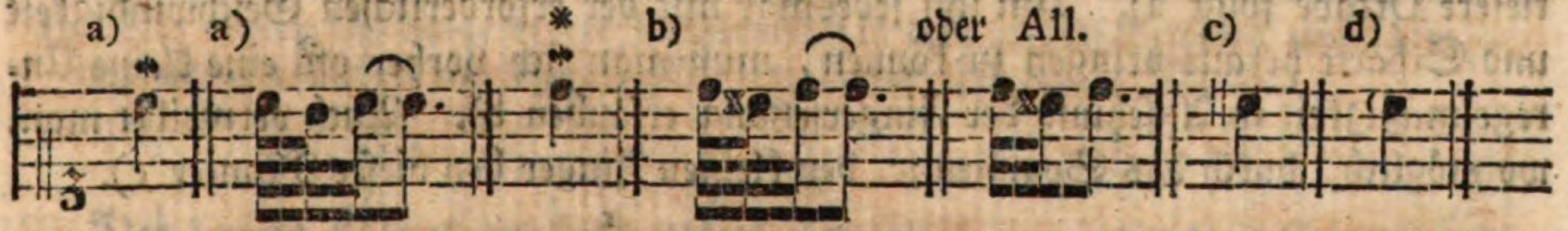
In dem Beyſpiele a) kann nur etwa ein Schneller oder eine ähnliche kleine Manier bey b) aber blos ein Pralltriller (ohne Zuſatz) angebracht werden.

---

§. 60.

Von dem Mordenten.

Der Mordent (*Pincé*, Mordant, Kräuſel, Beiſſer *)) wird auf zweyerley Art, nämlich kurz und lang gebraucht. Das gewöhnliche Zeichen des kurzen (halben) Mordenten iſt dieſes: ⁂; die Ausführung deſſelben muß jederzeit (folglich auch bey längern Noten) äußerſt geſchwind ſeyn, wie bey a) und b).

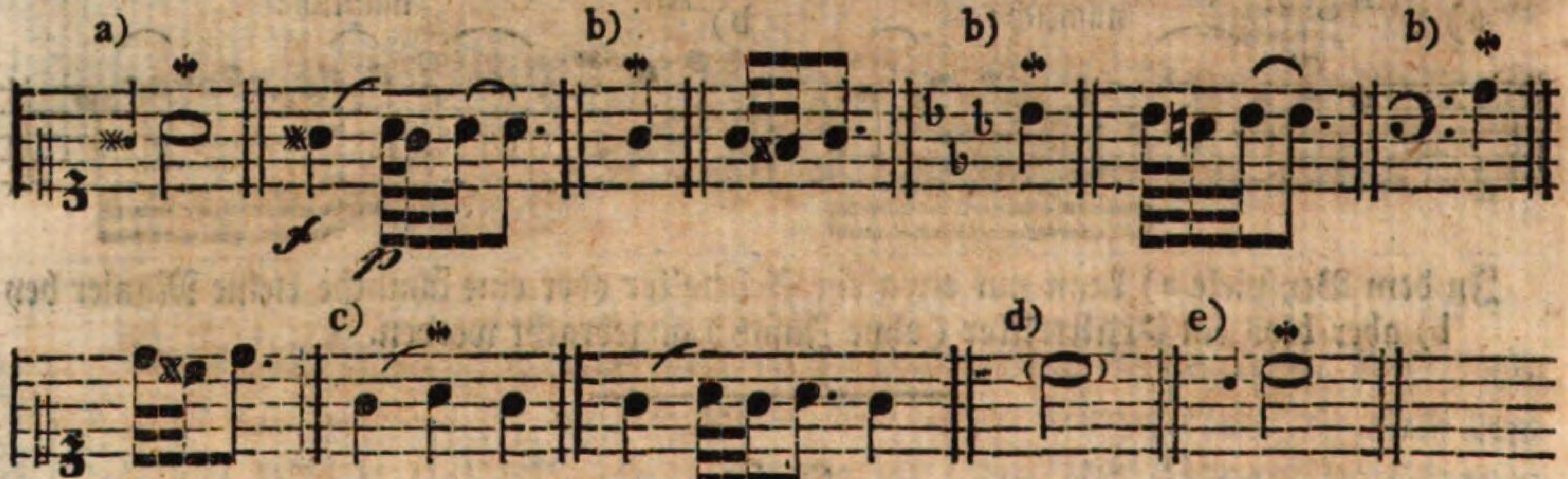


Die Bezeichnungen bey c) und d) ſind gegenwärtig gar nicht mehr, oder nur etwa noch in einigen Gegenden gebräuchlich. Daß man ehedem auch die Vorſchläge durch das Zeichen bey d) andeutete, iſt Seite 202 ꝛc. erinnert worden.

*) So nennen die ältern Tonlehrer eine Art von Mordenten. (S. weiter unten §. 66. f.) Heinichen z. B. ſchreibt in ſeiner Anweiſung ꝛc. Seite 530. „Dieſe Manier würde deswegen Mor„dente oder beiſſend genennet, weil ſie ſey, wie der Biß eines kleinen Thiergens, welches „kaum anbeiſſet, und ſogleich wieder ohne Verwundung fahren läſſet.“ Walther ſagt: „*Mordant*, eine Manier, zu deren expreſſion man zu einer auf dem Papier befindlichen Note „die nechſte drunter nimmt, und beyde dergeſtalt touchiret, daß es läſſet, als würde etwas „hartes z. E. eine Nuß von einander gebiſſen und getheilet ꝛc.“.

§. 61.

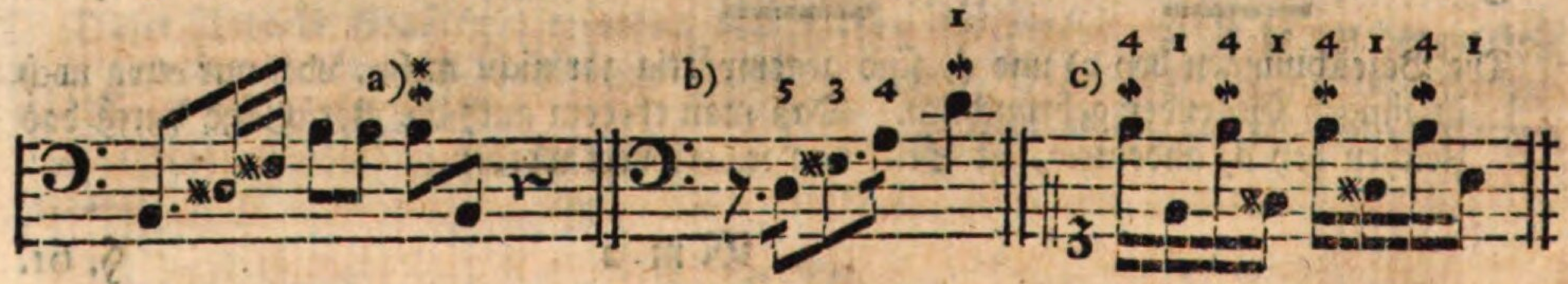
Wenn der kurze Mordent nach einem Vorhalte ſteht — welches ſehr häufig der Fall iſt —: ſo wird er ſchwach vorgetragen a). (S. Abzug Seite 218.) Um dieſer Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hülfstone, auch wohl ohne Andeutung, oft den halben Ton unterwärts b); jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder folgende Note einen ganzen Ton tiefer ſteht, wie bey c).



Ehedem pflegte man durch die eingeſchloſſene Note bey d) einen Vorſchlag von unten und zugleich einen Mordenten über der Hauptnote anzudeuten, anſtatt der jetzt gewöhnlichen Schreibart bey e).

§. 62.

Keine andere Manier wird ſo häufig im Baſſe angebracht, als der Mordent. Beſonders findet er in dieſer Stimme über Noten ſtatt, nach welchen die tiefere Oktave folgt a). Um ihn jedesmal mit der erforderlichen Geſchwindigkeit und Schärfe heraus bringen zu können, muß man ſich vorher oft eine kleine Unregelmäßigkeit in Anſehung der Fingerſetzung erlauben b). Auch vermeidet man, wo möglich, durch das Spannen ꝛc. den kleinen Finger bey dieſer Manier c).

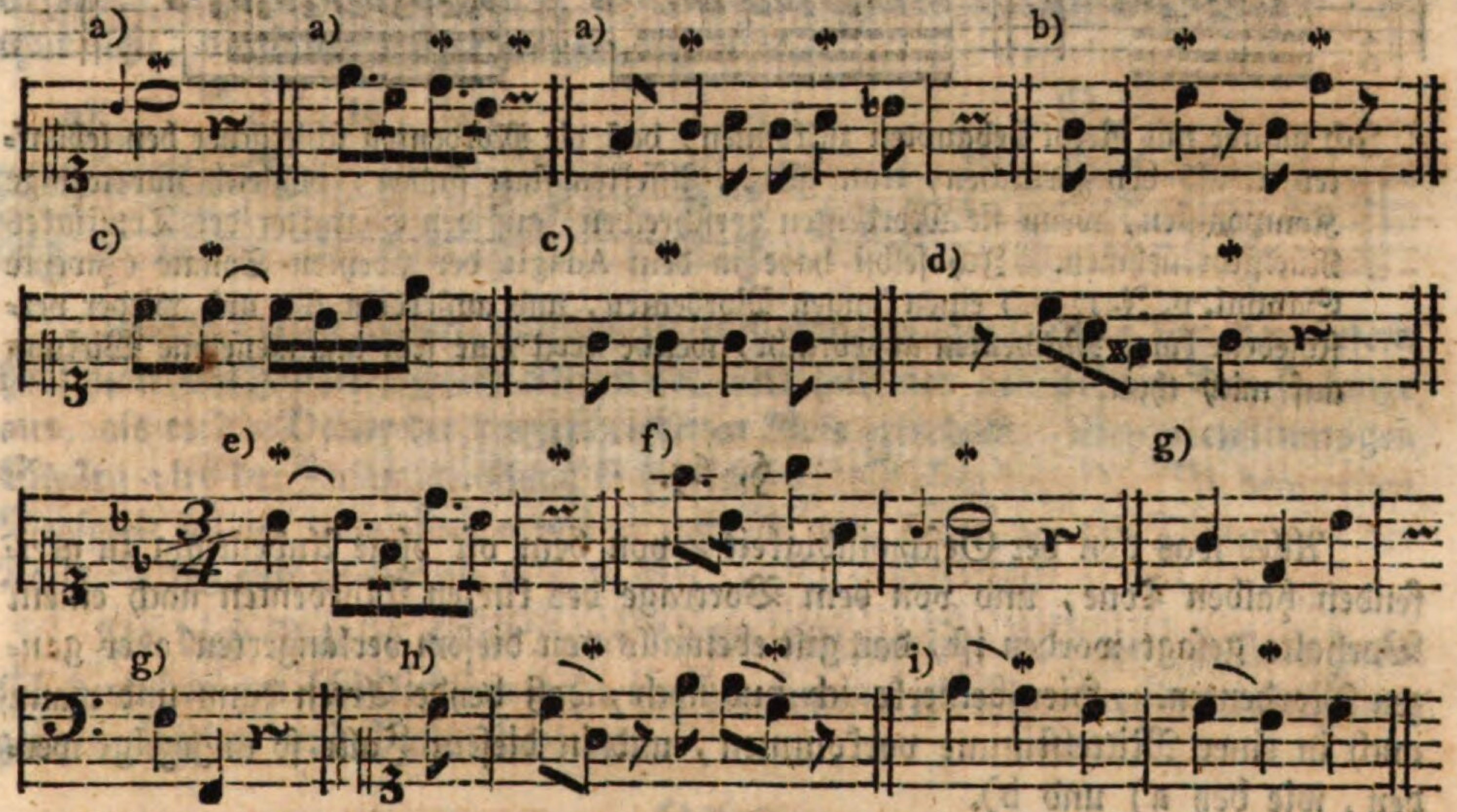


§. 63.

Der kurze Mordent, welcher (ſeiner wenigen Beſtandtheile ungeachtet) dem Geſange eine beſondere Lebhaftigkeit giebt, kommt am gewöhnlichſten über einer

klei-

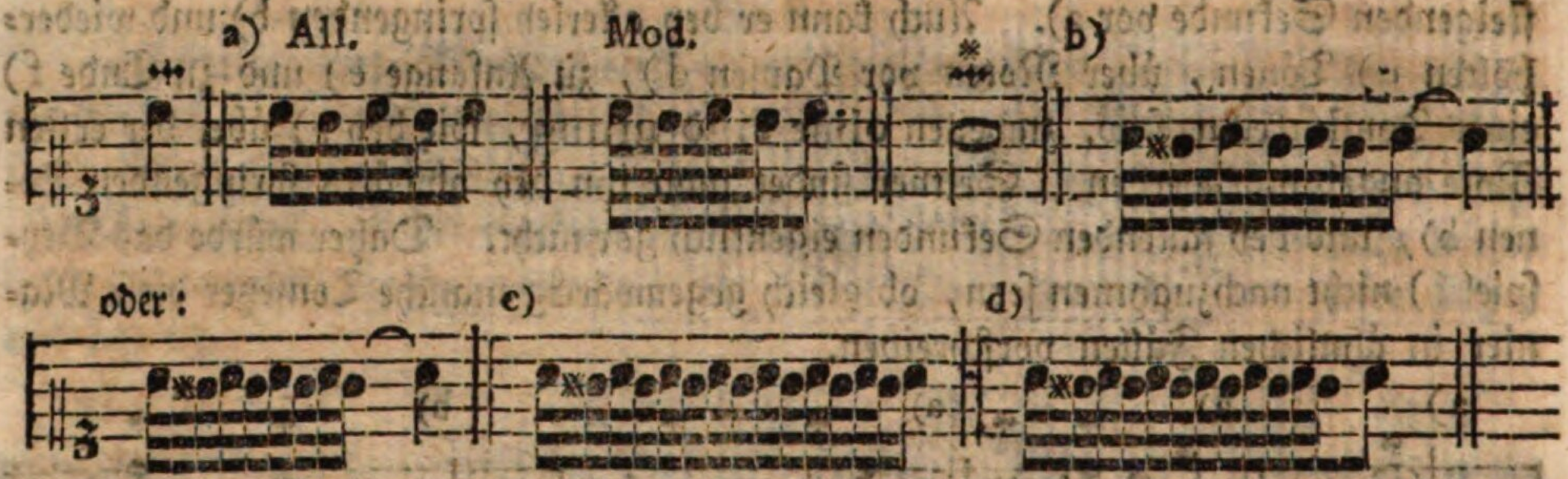
ſteigenden Sekunde vor a). Auch kann er bey allerley ſpringenden b) und wiederholten c) Tönen, über Noten vor Pauſen d), zu Anfange e) und zu Ende f) eines Tonſtückes u. ſ. w. zuweilen ohne Andeutung, wie bey g) über der erſten Note angebracht werden. Seltner findet man ihn bey abwärts ſpringenden Tönen h), und bey fallenden Sekunden eigentlich gar nicht. Daher würde das Beyſpiel i) nicht nachzuahmen ſeyn, ob gleich gegenwärtig manche Tonſetzer dieſe Manier in ähnlichen Fällen vorſchreiben.



Vielleicht denken ſich einige neuere Komponiſten in dem letztern Beyſpiele unter dem Zeichen des Mordenten einen Pralltriller oder irgend eine andere Manier.

§. 64.

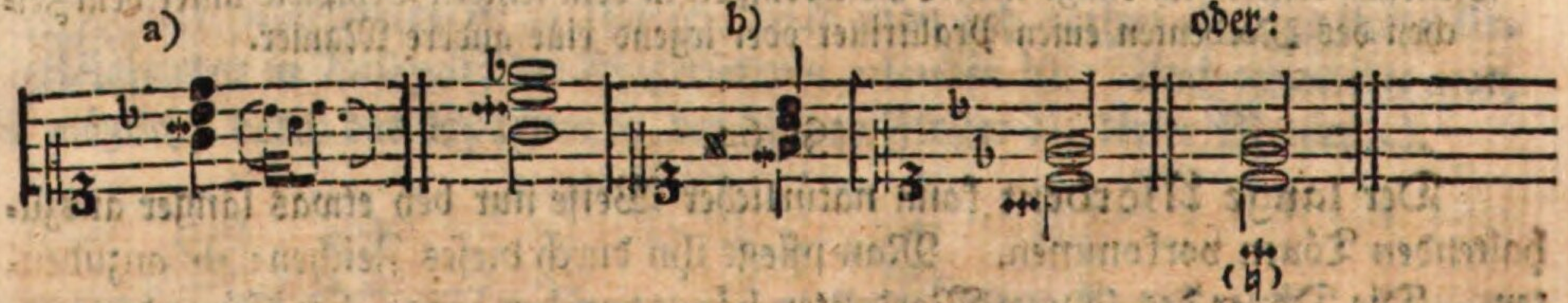
Der lange **Mordent** kann natürlicher Weiſe nur bey etwas länger auszuhaltenden Tönen vorkommen. Man pflegt ihn durch dieſes Zeichen: ✣ anzudeuten. Die Dauer des langen Mordenten hängt von der Länge oder Kürze der vorgeſchriebenen Note ab, und läßt ſich daher nicht genau beſtimmen. Man merke aber, daß der Hülfston wenigſtens zweymal angeſchlagen werden muß a). Bey längern Noten wiederholt man dieſen Ton mehrmals b); doch darf der Mordent nie, wie der Triller, die völlige Dauer der vorgeſchriebenen Note einnehmen. Daher wäre die Ausführung bey c) fehlerhaft, und auch die bey d) nur etwa in Tonſtücken von ſehr feurigem ꝛc. Charakter zu erlauben.



Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß die Mordenten ſchicklicher bey lebhaften ꝛc. als bey zärtlichen, traurigen ꝛc. Affekten ſtatt finden, obgleich nur wenige Komponiſten, wenn ſie Mordenten vorſchreiben, auf den Charakter des Tonſtückes Rückſicht nehmen. Ich ſelbſt habe in dem Adagio der zweyten Sonate (Zweyte Samml. v. J. 1777.) einen langen Mordenten, und außerdem hin und wieder verſchiedene kurze Mordenten angebracht, welche jetzt eine ſehr unangenehme Wirkung auf mich thun.

§. 65.

Alles was von der Geſchwindigkeit, von dem oft ohne Andeutung zu greifenden halben Tone, und von dem Vortrage des kurzen Mordenten nach einem Vorhalte geſagt worden iſt, das gilt ebenfalls von dieſem verlängerten oder ganzen Mordenten. Hier bemerke ich nur noch, daß beyde Arten dann und wann auch in einer Mittelſtimme vorkommen, und in dieſem Falle ſo angezeigt werden, wie bey a) und b).



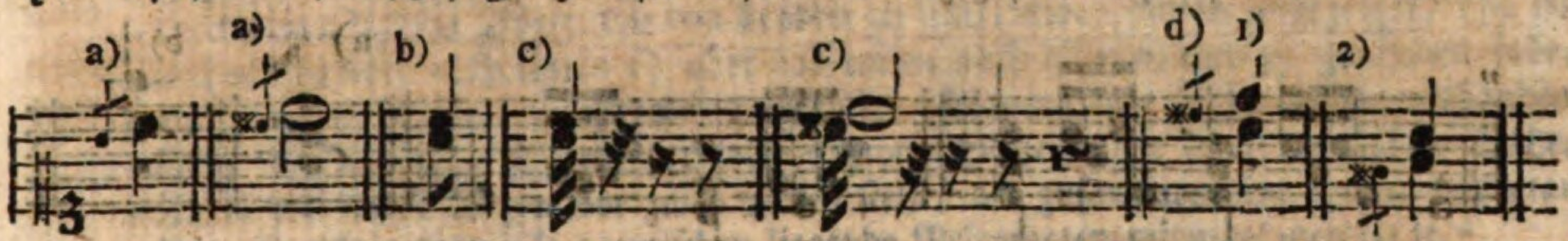
Der lange Mordent wird zwar von Vielen ein umgekehrter Triller genannt, und in einer gewiſſen Rückſicht mag ihm dieſe Benennung auch wohl angemeſſen ſeyn; allein beyde Manieren weichen deſſen ungeachtet ſehr von einander ab. Denn 1) nimmt der Mordent ſeinen Anfang mit der Hauptnote ſelbſt, und nicht mit dem Hülfstone, wie der Triller; 2) endigt ſich der Mordent nie mit einem Nachſchlage; 3) darf er nicht die völlige Dauer der Hauptnote einnehmen u. dgl. m.

§. 66.

§. 66.

Von dem Zuſammenſchlage.

Der Zuſammenſchlag *) (*Pincé étouffé*, ital. *acciaccatura*) gehört gewiſſermaßen ebenfalls in die Klaſſe der Mordenten. Am deutlichſten wird er wohl vermittelſt eines kleinen durchſtrichenen Nötchens angedeutet a). Die von Bach ꝛc. gebräuchte Bezeichnung b) iſt etwas unbeſtimmt, und kann daher leicht einen fehlerhaften Vortrag veranlaſſen. Bey c) habe ich die Ausführung, ſo gut ſichs thun läßt, durch beygefügte Pauſen beſtimmt.

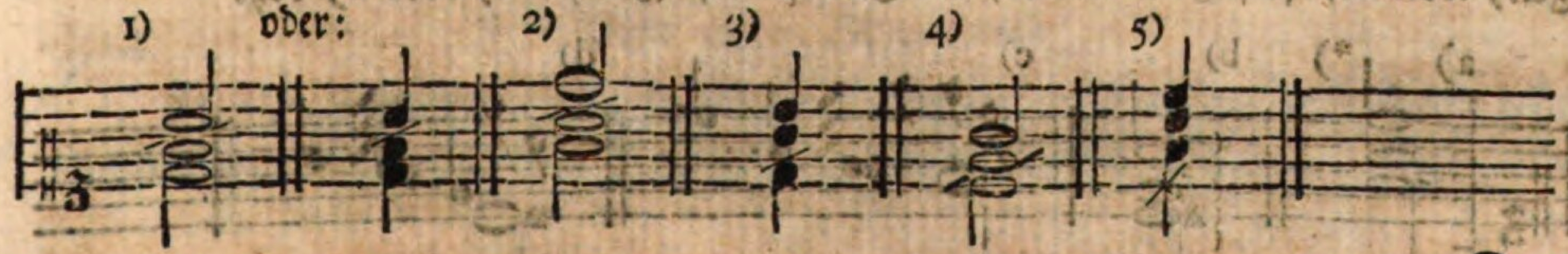


Beyde Taſten werden nämlich zugleich angeſchlagen; allein von der tiefern hebt man den Finger ſogleich wieder ab, und hält nur den höhern Ton ſo lange aus, als es die Dauer der vorgeſchriebenen Note erfordert. Bey zweyſtimmigen Stellen wird der Zuſammenſchlag ſo bezeichnet, wie oben bey d). In dem erſten Beyſpiele ſchlägt man dis, e und c zugleich an, hebt aber den Finger von der Taſte dis ſogleich wieder ab u. ſ. w.

Da dieſe Manier einige Härte in der Harmonie verurſacht, ſo kann man ſich derſelben am ſchicklichſten wohl nur bey feurig, gleichſam trotzig ꝛc. vorzutragenden Stellen mit Nutzen bedienen.

§. 67.

Bey mehrſtimmigen Griffen deutet man dieſe Zuſammenſchläge oder Acciaccaturen, auch durch einen ſchrägen Strich an, wie in den folgenden Beyſpielen.



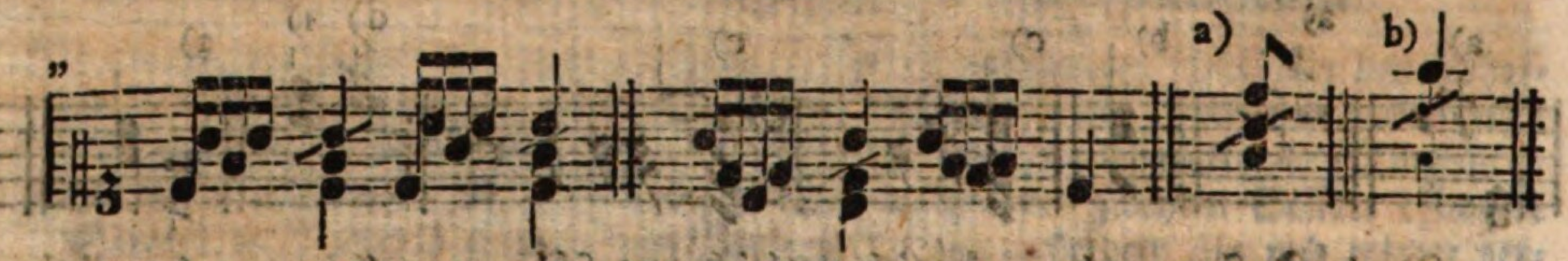
Das

*) Dieſe nicht ſehr bekannte Manier hat man ehedem wohl wahrſcheinlich unter der oben erwähnten Benennung Beiſſer verſtanden.

Das Wort *Acciaccatura* leitet Walther von *acciacco*, (*ſuperfluus*,) überflüſſig ꝛc. her; weil nämlich in jedem Zuſammenſchlage irgend ein überflüſſiges (nicht zur Harmonie gehöriges) Intervall hinzu kommt. Heinichen hingegen ſchreibt S. 535: „Acciaccare heiſſet eigentlich in welſcher Sprache: zermalmen, zerquetſchen, oder etwas mit Gewalt gegen einander ſtoſſen. Alſo daß Acciaccatura hier ſo viel heiſſet, als eine gewaltſame Zuſammenſtoſſung unterſchiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zuſammen gehören."

Das heißt, bey 1) wird, außer den vorgeſchriebenen Tönen, noch g, oder weil die Mordenten gern den halben Ton haben, lieber gis mit angeſchlagen, aber gleich wieder abgehoben; bey 2) greift man c oder cis dazu; bey 3) fis, bey 4) dis oder d, und bey 5) e.

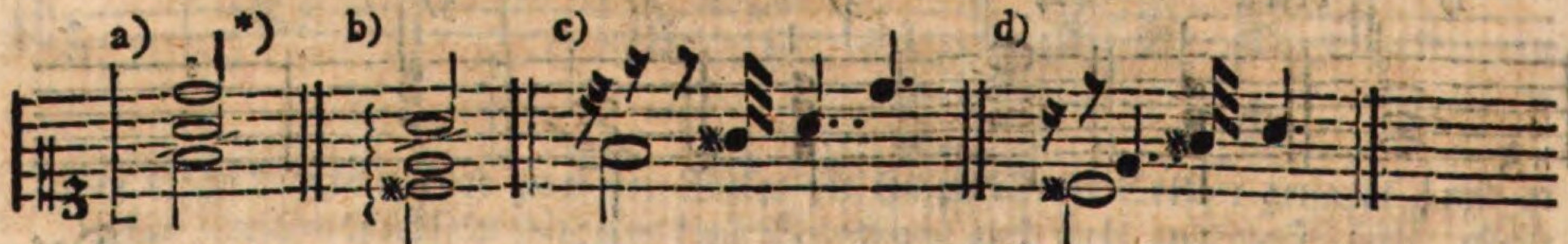
Seit einiger Zeit giebt man dem erwähnten Zeichen in einigen Gegenden eine andere Bedeutung. Petri z. B. ſchreibt in ſeiner Anleitung zur praktiſchen Muſik S. 149: „Dahin (zu den Setzmanieren) gehören ferner die Groppi ꝛc. und andere laufenden „Figuren, desgleichen die gebrochnen und arpeggirenden, oder Harfenmäßigen, wel„che mit Queerſtrichen auch gezeichnet werden können. Z. E.



In Bürgers Gedichten von Gruber in Muſik geſetzt, kommt die obige Bezeichnung bey 1) 2) u. ſ. w. oder vielmehr die hier bey a) und b) ſehr häufig vor, und zwar oft bey ſolchen Griffen, wobey weder eine Figur, wie in dem Beyſpiele von Petri, noch ein Zuſammenſchlag, ſondern eine gewöhnliche geſchwinde Brechung (S. §. 89. f. f.) ſtatt findet. Ich würde aber zu einem ſo genannten Arpeggio doch lieber das einmal angenommene und bekannte Zeichen { beybehalten, oder wenigſtens eine Anmerkung über die dafür gebrauchte Bezeichnung beygefügt haben, damit Jeder wüßte, was ich darunter verſtanden hätte. Denn manche Spieler dürften vielleicht die durchſtrichenen Noten, oben bey a) und b), wohl gar für ausgeſtrichen (überflüſſig) halten.

§. 68.

Sollen dieſe Griffe mit Acciaccaturen gebrochen (nach einander angeſchlagen) werden, ſo fügt man noch das gewöhnliche Zeichen a) oder b) bey.

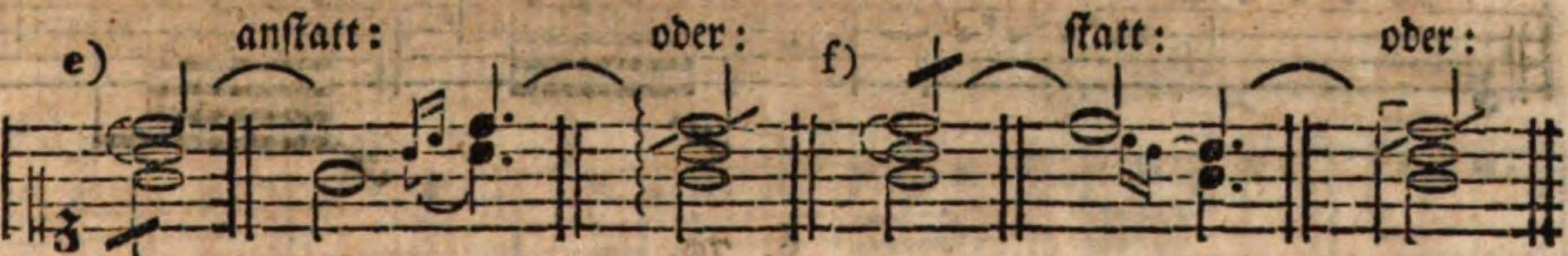


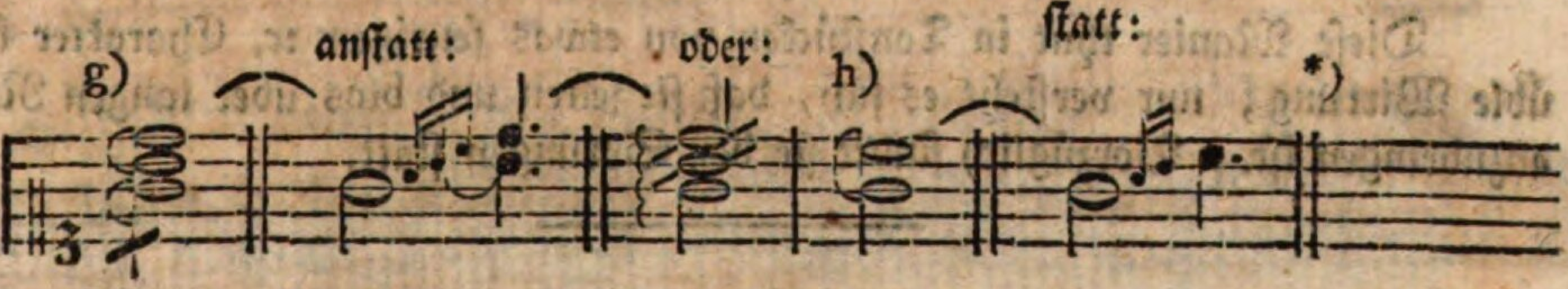
Aus der bey c) und d) angezeigten Ausführung (die ſich nicht ganz genau durch Noten beſtimmen läßt) erhellet wenigſtens, daß man die Taſten eben ſo, wie bey gewöhnlichen Brechungen, nach einander anſchlägt, und dann die Fin-

*) S. Bachs Probeſtücke, Tab. VI. Fig. XI. (*), wovon es in dem Verſuch ꝛc. Seite 114. heißt: „Unter (*) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen."

Finger darauf liegen läßt, bis die Dauer der vorgeſchriebenen Noten vorüber iſt. Nur der überflüſſige, gleichſam eingeſchaltete Ton, in den obigen beyden Beyſpielen gis, muß äußerſt kurz angegeben, und der Finger ſogleich wieder von der erwähnten Taſte abgehoben werden.

Andere Tonlehrer pflegen dieſe eingeſchalteten Töne auch blos durch die Bezeichnung unten bey e) ꝛc. anzudeuten. Marpurg z. B. ſchreibt in ſeiner Anleitung zum Klavierſpielen S. 60: „Wenn man den Schleifer in der Zergliederung anbringt, ſo „nennet man ſolches eine accentuirte Zergliederung oder Brechung. Dieſer „Schleifer aber (wodurch ebenfalls eine Art von Acciaccatur entſteht) wird allhier „durch einen halben Bogen vor den beyden zu ſchleifenden Noten angezeiget, und ob „ſolcher von oben nach unten f) oder von unten nach oben e) und g) geſchehen ſolle, „wird an dem Zeichen der Brechung erkannt. Wenn zwey halbe Bogen vorhanden „ſind, wie bey g), ſo bedeutet ſolches zwey Schleifer in eben demſelben Satze. „Wenn der halbe Bogen vor zwey Noten ſteht, die zuſammen eine Quarte ausma„chen, ſo pflegt man alle dazwiſchen liegende Nebennoten mitzunehmen h) ꝛc.“





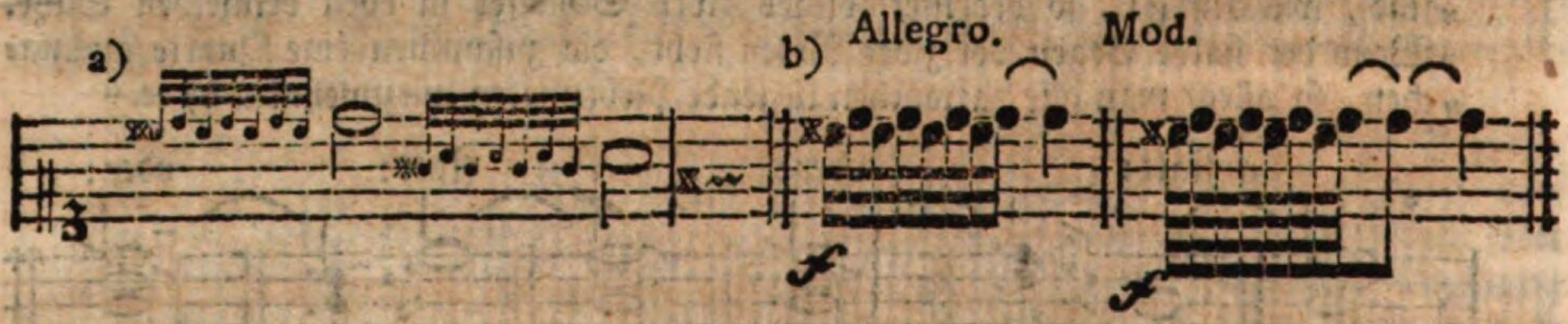
§. 69.

Von dem Battement.

Das Battement (ital. *Battimento*) kommt in einigen muſikaliſchen Lehrbüchern ebenfalls unter dem Namen der Zuſammenſchlag vor. Dieſe Manier

*) Was Marpurg unter einer accentuirten Zergliederung verſteht, das nenne ich eine gebrochene Acciaccatur, oder ein Arpeggio mit Acciaccaturen. Da wir beyde dieſelbe Ausführung dabey voraus ſetzen, ſo wird hoffentlich an der Benennung nicht viel gelegen ſeyn. Weſſen Art der Bezeichnung beſſer iſt, kann ich zwar nicht entſcheiden; doch ſollte ich meinen, durch den halben Bogen vor der Note könnten leicht Zweydeutigkeiten entſtehen. S. die Anm. zu §. 3. Seite 202; desgleichen von dem Mordenten §. 60. d). Das obige letztere Beyſpiel bey h) dürfte daher wohl nicht viel wider meine angenommene Bezeichnung beweiſen.

nier — welche auf andern Inſtrumenten z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. üblicher iſt, als (wenigſtens in Deutſchland) auf dem Klaviere — hat viel Aehnliches mit dem Mordenten. Blos darin ſind ſie von einander unterſchieden, daß der Mordent mit der Hauptnote ſelbſt, das Battement aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Zu dieſem Hülfstone nimmt man gern die nächſt liegende Taſte unterwärts, folglich einen halben Ton, er mag vorgezeichnet ſeyn, oder nicht. Da das Battement kein eigenes Zeichen hat, ſo bedient man ſich dafür gewöhnlich einer Anzahl kleiner Nötchen, wie bey a). Ich bemerke nur noch, daß auch das Battement, ſo wie der Mordent, nach Umſtänden verlängert oder verkürzt werden kann; jedoch muß es immer ſehr geſchwind und mit einer gewiſſen Schärfe vorgetragen werden, ungefähr wie bey b).



§. 70.

Dieſe Manier thut in Tonſtücken von etwas feurigem ꝛc. Charakter keine üble Wirkung; nur verſteht es ſich, daß ſie ſelten und blos über langen Noten anzubringen iſt. Vorzüglich findet ſie bey Sprüngen ſtatt.

---

§. 71.

Von dem Doppelſchlage.

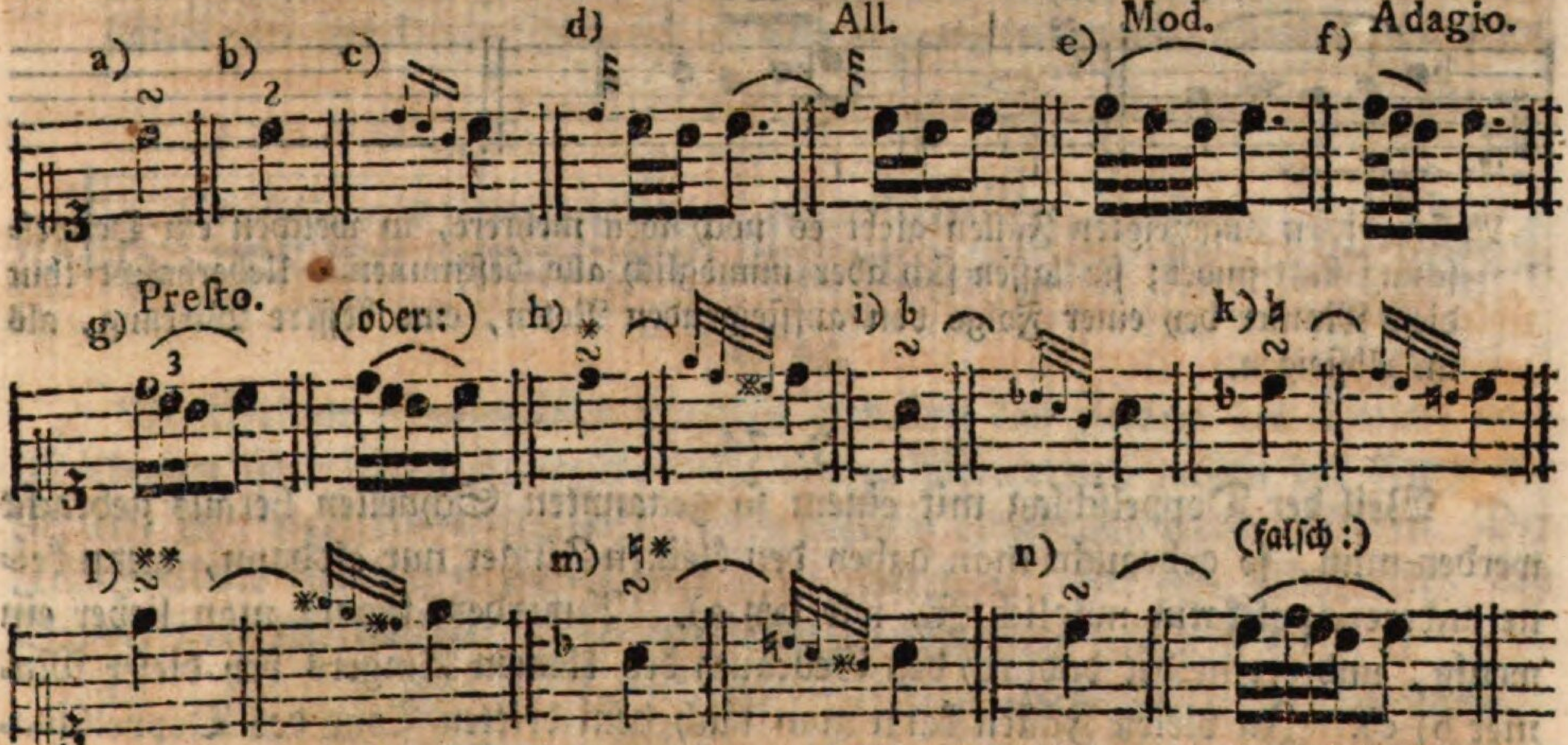
Der Doppelſchlag (*Doublé*) iſt unſtreitig eine der ſchönſten und brauchbarſten Manieren, wodurch der Geſang ungemein reizend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelſchlag ſowohl in Tonſtücken von zärtlichem, als munterm Charakter, über geſchleiften und geſtoßenen Noten, angebracht werden. Die Ausführung deſſelben iſt an und für ſich leicht, aber ziemlich verſchieden, und blos in dieſer Rückſicht ſchwer. Man pflegt nämlich den Doppelſchlag hauptſächlich auf viererley Arten zu gebrauchen; 1) kommt er allein vor, und in ſofern kann er ſchlechthin der Doppelſchlag heißen; 2) fügt man oft noch ein kleines Nötchen (auf eben der Stufe) hinzu, und dann wird er der geſchnellte Doppelſchlag oder die Rolle genannt; 3) gehen zuweilen zwey kleine Nötchen vorher, wodurch

er

er die Benennung der Doppelſchlag von unten, oder der geſchleifte Doppelſchlag 2c. erhält; 4) kann er mit dem Pralltriller verbunden werden, in welchem Falle man ihn den prallenden Doppelſchlag 2c. zu nennen pflegt.

§. 72.

Der Doppelſchlag allein wird gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder b) angedeutet. Auch pflegen ihn verſchiedene Komponiſten durch drey kleine Nötchen c), oder ſo wie bey d) zu bezeichnen. Die Ausführung, welche größtentheils geſchwind ſeyn muß, habe ich bey e) f) und g) beſtimmt. In Anſehung der Verſetzungszeichen bey h) i) k) l) und m) werden die beygefügten kleinen Nötchen hoffentlich einen hinlänglichen Aufſchluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber fehlerhaften, Ausführung bey n); denn der Doppelſchlag (ohne Zuſatz) muß allemal mit dem Hülfstone (über der vorgeſchriebenen Note) angefangen werden, wie bey e).

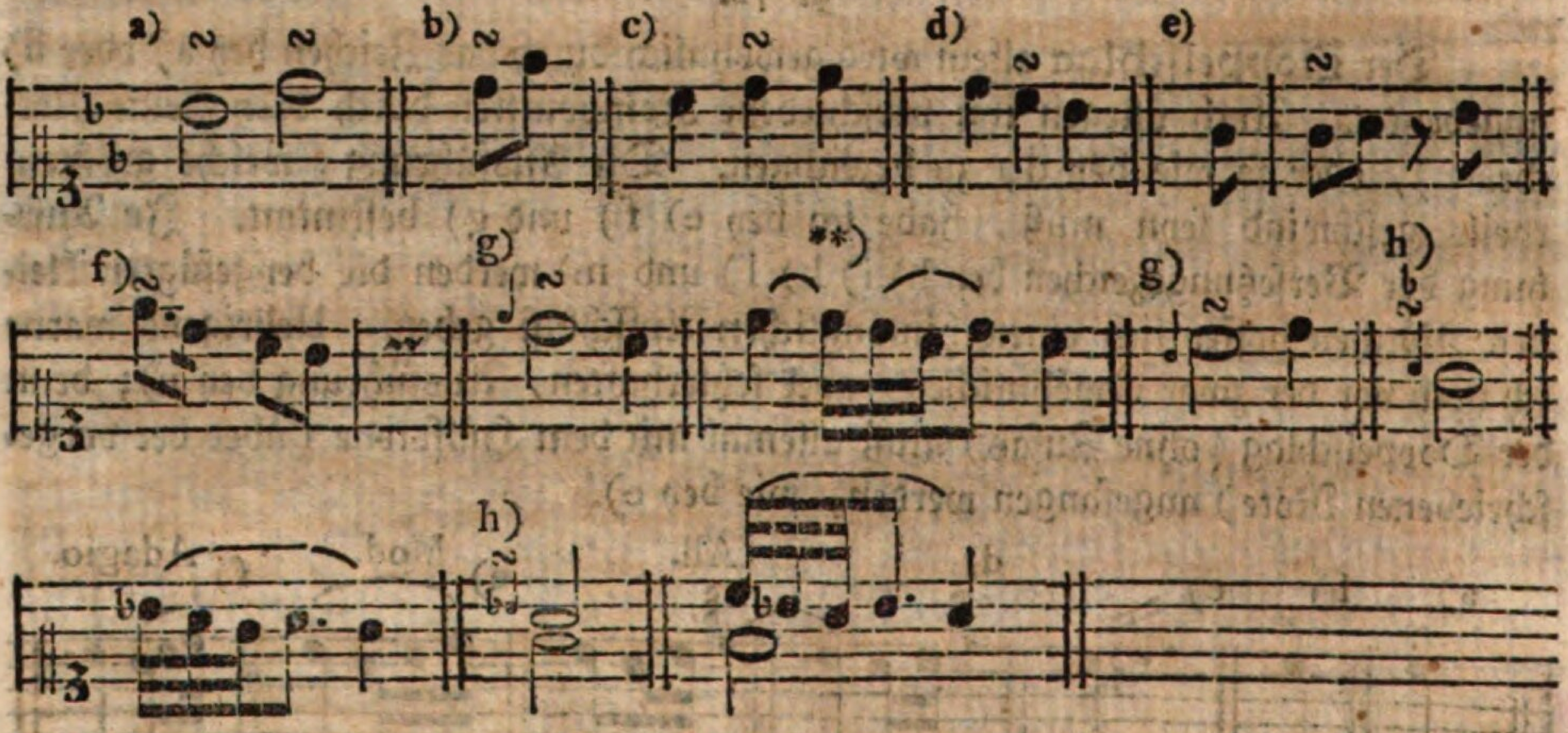


Da der Doppelſchlag, ſo wie der Triller, auf dem Notenplane drey zunächſt folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. ſ. w. ſo beziehe ich mich auf das, was §. 39 — 42. in dieſer Rückſicht geſagt worden iſt.

§. 73.

Der Doppelſchlag kommt auf allen Takttheilen, über langen a) und ziemlich kurzen b), über ſteigenden c) und fallenden d), über ſpringenden a) und ſtufenweiſe fortſchreitenden c) d), über wiederholten e) und frey eintretenden Noten f),

nach Vorſchlägen g) und über h) denſelben vor. Deſſen ungeachtet wird er, wenige Fälle ausgenommen,*) immer auf einerley Art, nämlich geſchwind, geſpielt. Weil Anfänger die Hauptnote gemeiniglich zu früh eintreten laſſen, wenn dieſe Manier über einem langen Vorſchlage ſteht, ſo habe ich in den Beyſpielen h) die richtige Eintheilung beygefügt.



Außer dieſen angezeigten Fällen giebt es noch weit mehrere, in welchen ein Doppelſchlag ſtatt findet; ſie laſſen ſich aber unmöglich alle beſtimmen. Ueberhaupt thut dieſe Manier bey einer Folge von aufſteigenden Noten, eine beſſere Wirkung, als im Abſteigen.

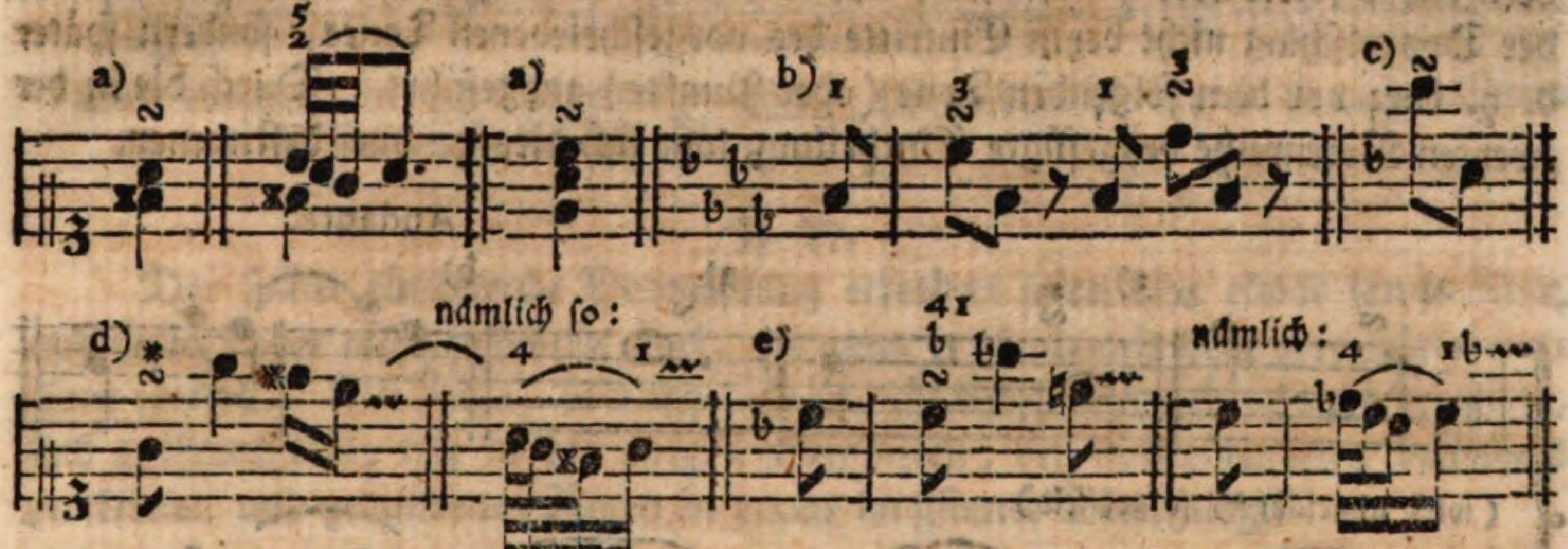
§. 74.

Weil der Doppelſchlag mit einem ſo genannten Schnellen heraus gebracht werden muß, ſo gebraucht man dabey den kleinen Finger nur alsdann, wenn keine andere Applikatur möglich iſt, wie bey a). Außerdem ſpannt man lieber ein wenig, und vermeidet dadurch den Gebrauch des kleinen Fingers bey dieſer Manier b) c). In vielen Fällen kann man nach dem dritten Tone des Doppelſchlages, folglich beym Eintritte der Hauptnote, den Daumen einſetzen, um ſich für die Folge wieder Finger zu verſchaffen d). Nur darf durch dieſes erlaubte und oft nöthige Hülfsmittel die Manier nicht von der Hauptnote getrennt werden; man

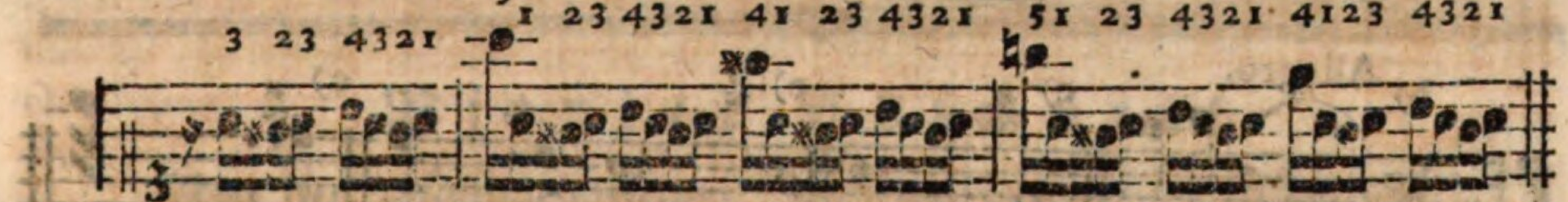
*) Zu dieſen wenigen Fällen, in welchen der Doppelſchlag etwas langſamer ausgeführt werden muß, gehören unter andern gewiſſe matte Stellen, oder wenn dieſe Manier bey einer Fermate angebracht wird u. ſ. w. Jedoch ſpielt man alsdann die beyden erſten Noten gewöhnlich etwas geſchwinder, als die dritte, ungefähr wie oben bey f) §. 72.

**) Man merke, daß nach einem Vorſchlage von oben, oder nach einer fallenden Sekunde mit dem ⁀, der erſte Ton des Doppelſchlages eigentlich gebunden (nicht angeſchlagen) wird.

man muß daher den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger biegen (S. die Anm. Seite 137. f.) Die erwähnte Fingerſetzung wird durch zwey neben einander ſtehende Ziffern über dem Zeichen der Manier beſtimmt, wie bey e).

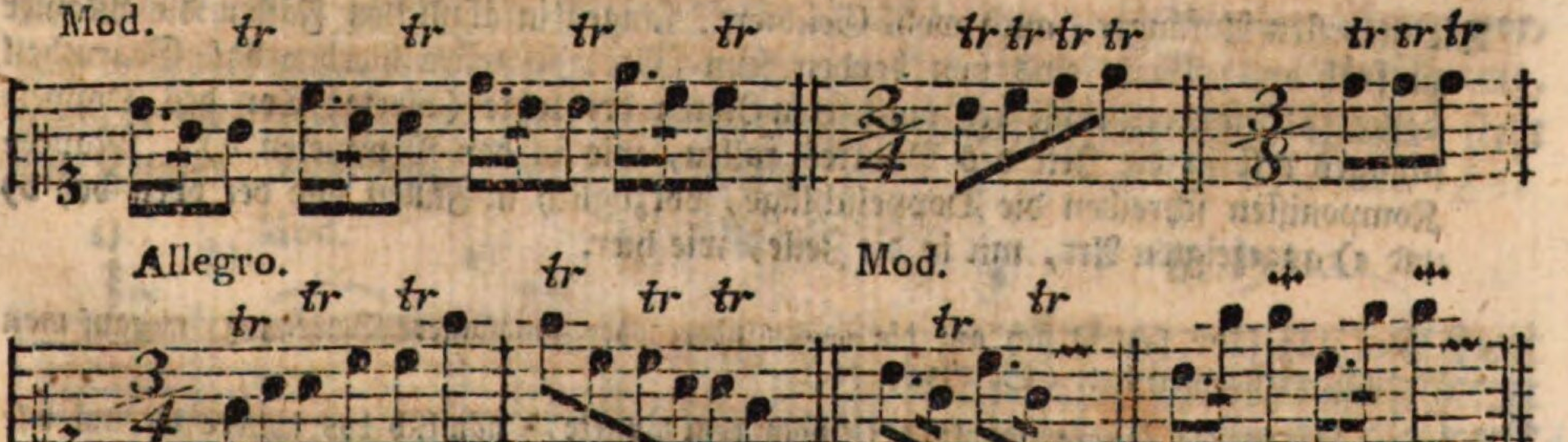


Zur Uebung kann man die folgende Paſſage und ähnliche Stellen mit den vorgeſchriebenen Fingern, nach und nach immer geſchwinder ſpielen. Es wird alsdann nicht ſchwer ſeyn, den Doppelſchlag mit der oben angezeigten Applikatur heraus zu bringen.



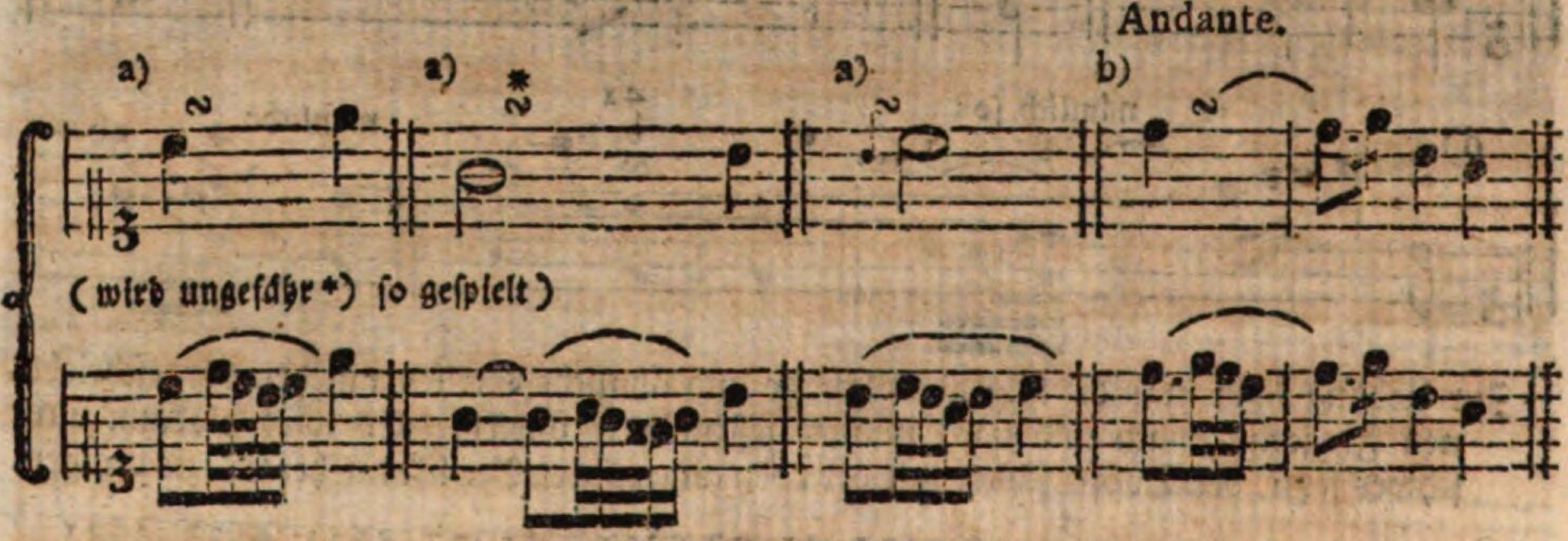
§. 75.

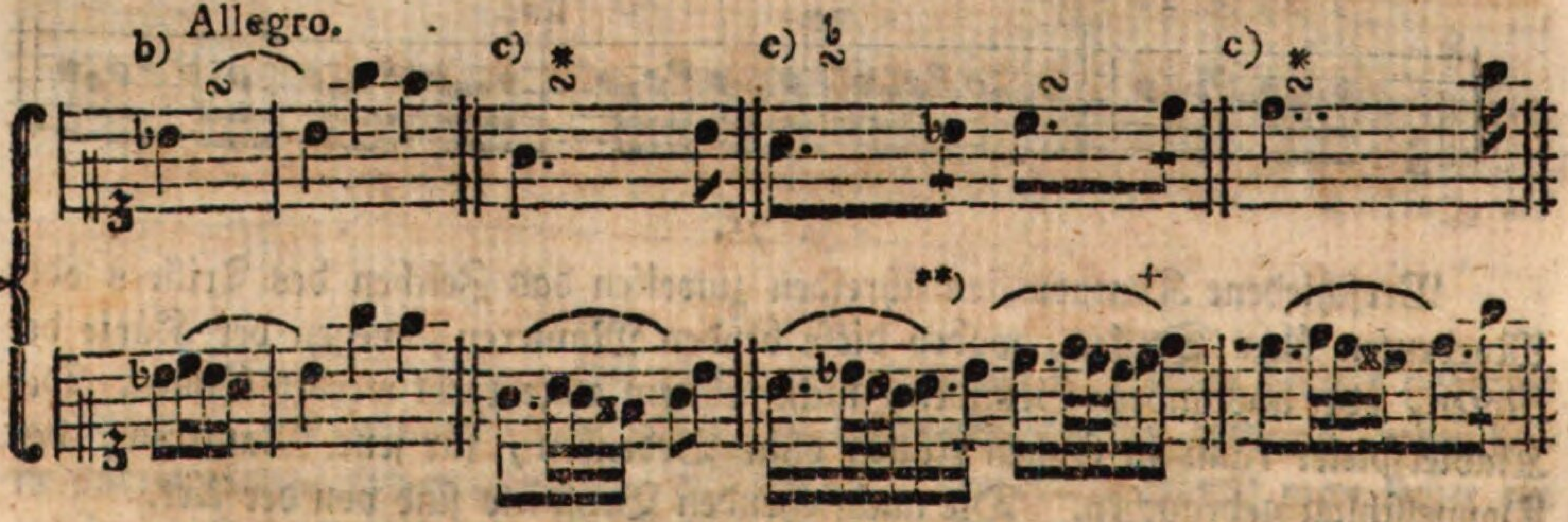
Verſchiedene Komponiſten ſchreiben zuweilen das Zeichen des Trillers oder Mordenten über Stellen, wobey dieſe beyden Manieren, wegen der Kürze der Noten, oder aus andern Gründen, nicht bequem angebracht werden können. Der Klavierſpieler kann in ſolchen Fällen ohne Bedenken, für jene Manieren, den Doppelſchlag gebrauchen. Die nachſtehenden Beyſpiele ſind von der Art.



§. 76.

Wenn das Zeichen des Doppelſchlages nicht gerade über der Note, ſondern etwas ſeitwärts (rechts) a) b), oder über einem Punkte c) ſteht: ſo wird der Doppelſchlag nicht beym Eintritte des vorgeſchriebenen Tones, ſondern ſpäter d. h. kurz vor dem folgenden Tone (oder Punkte) ausgeführt. Durch die in der zweyten Notenreihe beygefügte Eintheilung läßt ſich dies genauer beſtimmen.

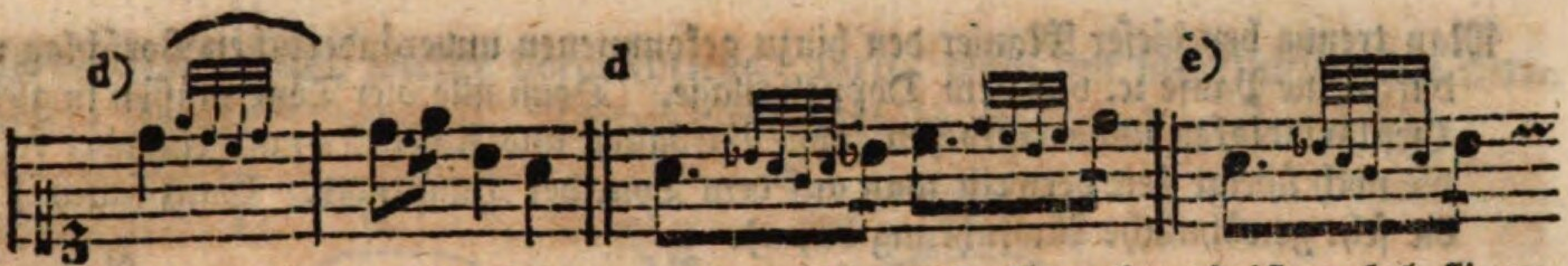




Die mehrſten Anfänger, auch wohl Geübtere, fangen in ähnlichen Fällen die Manier zu früh an. Wenn eins von beyden ſeyn ſollte, ſo wäre hierbey das Gegentheil beſſer. Beſonders muß bey punktirten Noten der letzte (vierte) Ton des Doppelſchlages erſt in die Zeit des Punktes fallen, wie in den Beyſpielen c). Manche Komponiſten ſchreiben die Doppelſchläge, vorzüglich in Fällen von der oben bey b) und c) angezeigten Art, mit in die Zeile, wie hier.

*) Dies ungefähr bezieht ſich auf die geſchwindere oder langſamere Bewegung, worauf man Rückſicht zu nehmen hat. (S. 283. §. 72.)

**) Daß hierbey die zweyte Hauptnote, (nach dem Punkte,) nämlich das letztere b, nur wie ein Zwey und Dreyßigtheilchen geſpielt wird, kommt daher, weil man die punktirten Noten, auf Koſten der folgenden kürzern, gern verlängert. In geſchwinder Bewegung wählt man die Eintheilung bey +.



Dies verändert in der Eintheilung nichts. Die Schreibart bey e) iſt noch beſtimmter und richtiger, als die bey d).

§. 77.

Der ſpäter eintretende Doppelſchlag erfordert ſchon eine etwas lange Note, und findet daher nicht ſo häufig ſtatt, als wenn er gleich mit dem vorgeſchriebenen Tone eintritt. Die Fälle, in welchen er am ſchicklichſten angebracht werden kann, ſind größtentheils, wie in den obigen Beyſpielen, bey aufſteigenden, beſonders punktirten und gebundenen Noten in etwas langſamer Bewegung.

Von dem umgekehrten Doppelſchlage, welcher bald durch drey kleine Nötchen, bald vermittelſt dieſes Zeichens ∽, angedeutet wird, iſt bereits oben S. 247. §. 21. das Nöthigſte erinnert worden.

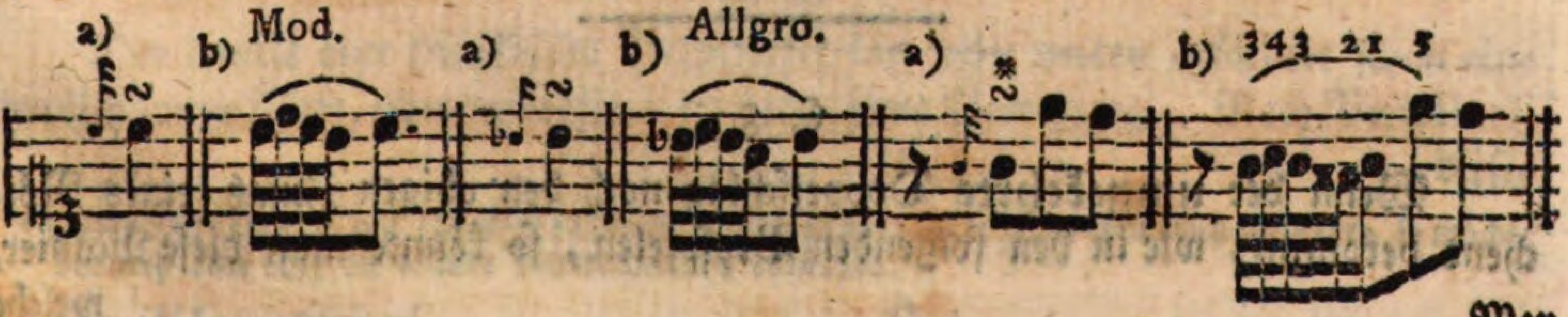
Vierter Abſchnitt.

Von den zuſammengeſetzten, und einigen andern Manieren.

§. 78.

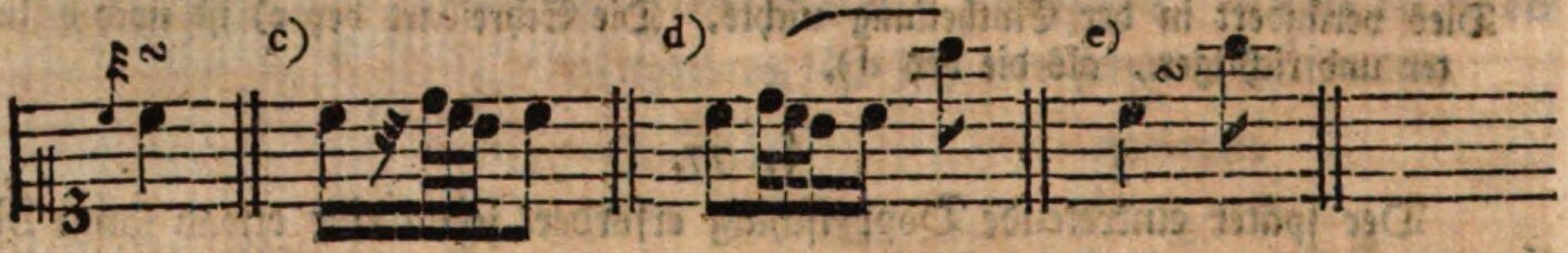
Vom geſchnellten Doppelſchlage.

Der geſchnellte Doppelſchlag (die Rolle, *Groppo*) erhält vor dem eigentlichen Doppelſchlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote ſelbſt. Der aus dieſer Zuſammenſetzung entſtehende Doppelſchlag kommt nur bey lebhaften Stellen über geſtoßenen oder wenigſtens nicht eben zu ſchleifenden Noten vor, und erfordert daher eine beſondere Schärfe und Geſchwindigkeit in der Ausführung, wenn er die Lebhaftigkeit eines Gedankens gehörig vermehren ſoll. Bey a) ſteht ſein Zeichen, und bey b) die Ausführung.



Man

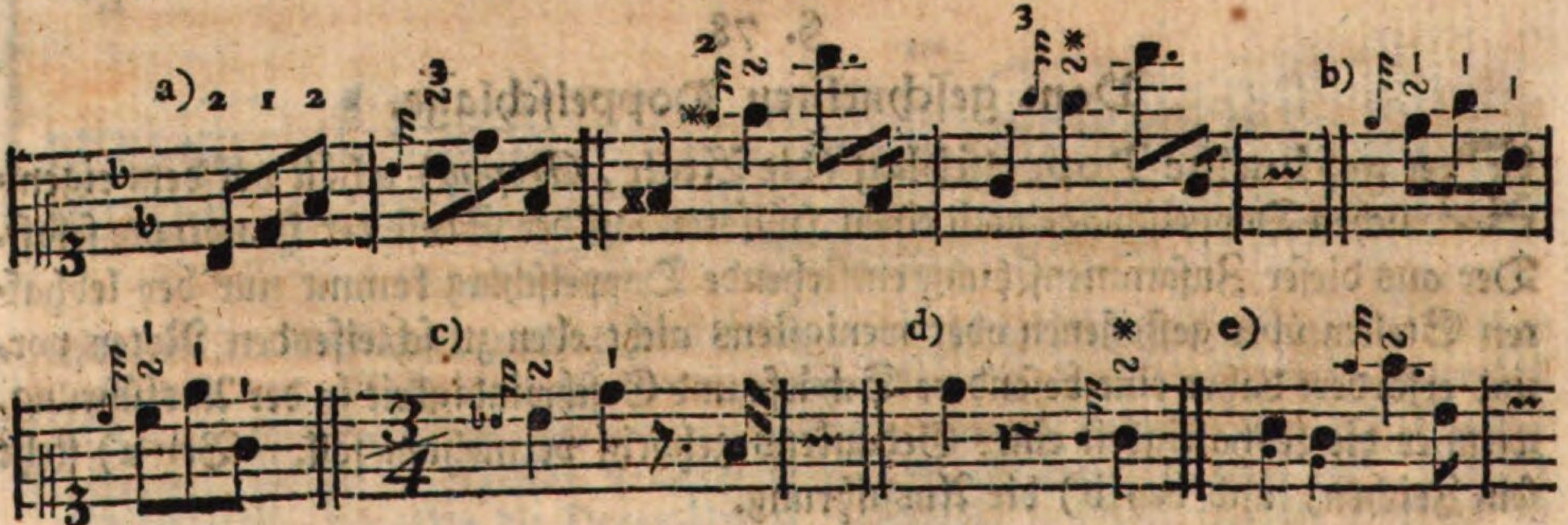
Man trenne bey dieſer Manier den hinzu gekommenen unveränderlichen Vorſchlag nicht durch eine Pauſe ꝛc. von dem Doppelſchlage. Denn alle vier Töne müſſen in gleicher Geſchwindigkeit ununterbrochen (ohne Aufhalten und Abſetzen) nach einander folgen; die noch übrige Zeit verweilt man auf dem Tone der Hauptnote. Ganz falſch iſt alſo die ſehr gewöhnliche Ausführung bey c).



Auch die Eintheilung bey d) iſt nicht richtig; denn ſo müßte ſie ſeyn, wenn nach dem c ein Doppelſchlag folgte, wie bey e).

§. 79.

Da der geſchnellte Doppelſchlag mit vieler Lebhaftigkeit vorgetragen werden muß, ſo ſuche man den erſten Ton deſſelben, wo möglich, mit dem dritten oder zweyten Finger zu greifen, geſetzt auch, man ſollte ſich vorher eine kleine Freyheit in Abſicht auf die Fingerſetzung erlauben, wie in den folgenden Beyſpielen a). Weil dieſe Manier ohnedies gewöhnlich nur bey abzuſtoßenden Noten b), zu Anfange eines Gedanken c), nach Pauſen d) und Einſchnitten e) vorkommt, ſo kann durch das Fortrücken ꝛc. eines Fingers oder der ganzen Hand in Anſehung des Zuſammenhanges nicht viel verdorben werden.

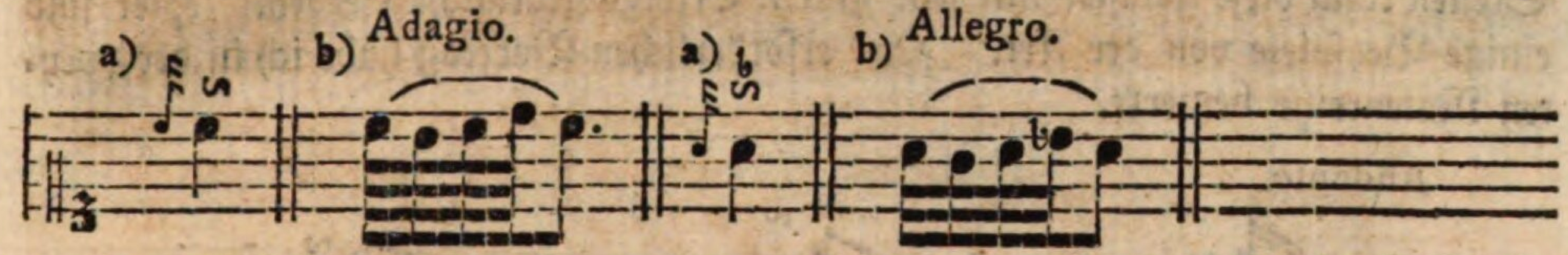


§. 80.

Wenn der umgekehrte Doppelſchlag noch den obigen Zuſatz eines Nötchens bekommt, wie in den folgenden Beyſpielen, ſo könnte man dieſe Manier,

welche

welche bereits hin und wieder vorgeſchrieben wird, wohl am ſchicklichſten die umgekehrte Rolle *) nennen. Zeichen und Ausführung ſiehe bey a) und b).



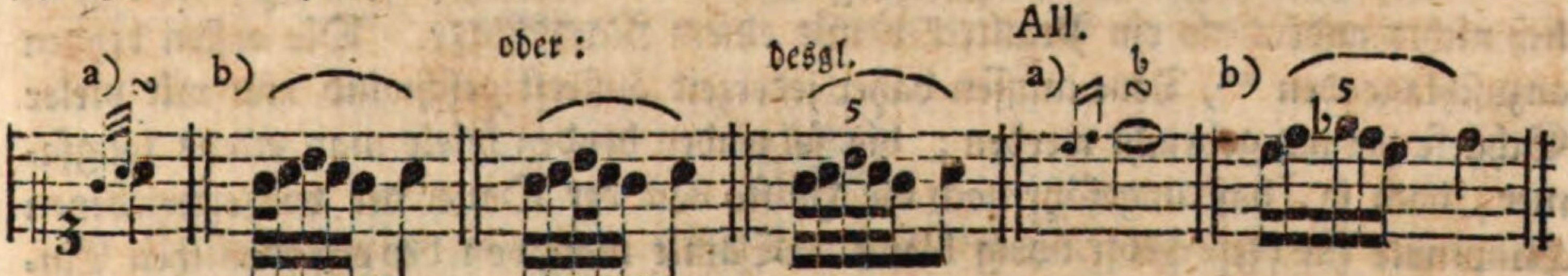
§. 81.

Vom Doppelſchlage (mit einem Zuſatze) von unten.

Der Doppelſchlag von unten (der geſchleifte oder vermehrte Doppelſchlag, der Schleifer mit dem Doppelſchlage) bekommt, außer ſeinen drey Tönen, noch einen Zuſatz von zwey Vorſchlägen. Dieſe ſind entweder beyde unveränderlich kurz, oder der erſte iſt, nach Art des Schleifers, veränderlich lang. Folglich giebt es einen unveränderlich kurzen und veränderlich langen (punktirten) Doppelſchlag von unten.

§. 82.

Der kurze Doppelſchlag von unten kann bey einer ziemlich kurzen Note ſtatt finden. Die beyden hinzu gekommenen Töne a) werden allemal unverändert kurz d. h. mit der größten Geſchwindigkeit angegeben und an den Doppelſchlag geſchleift, wie bey b).

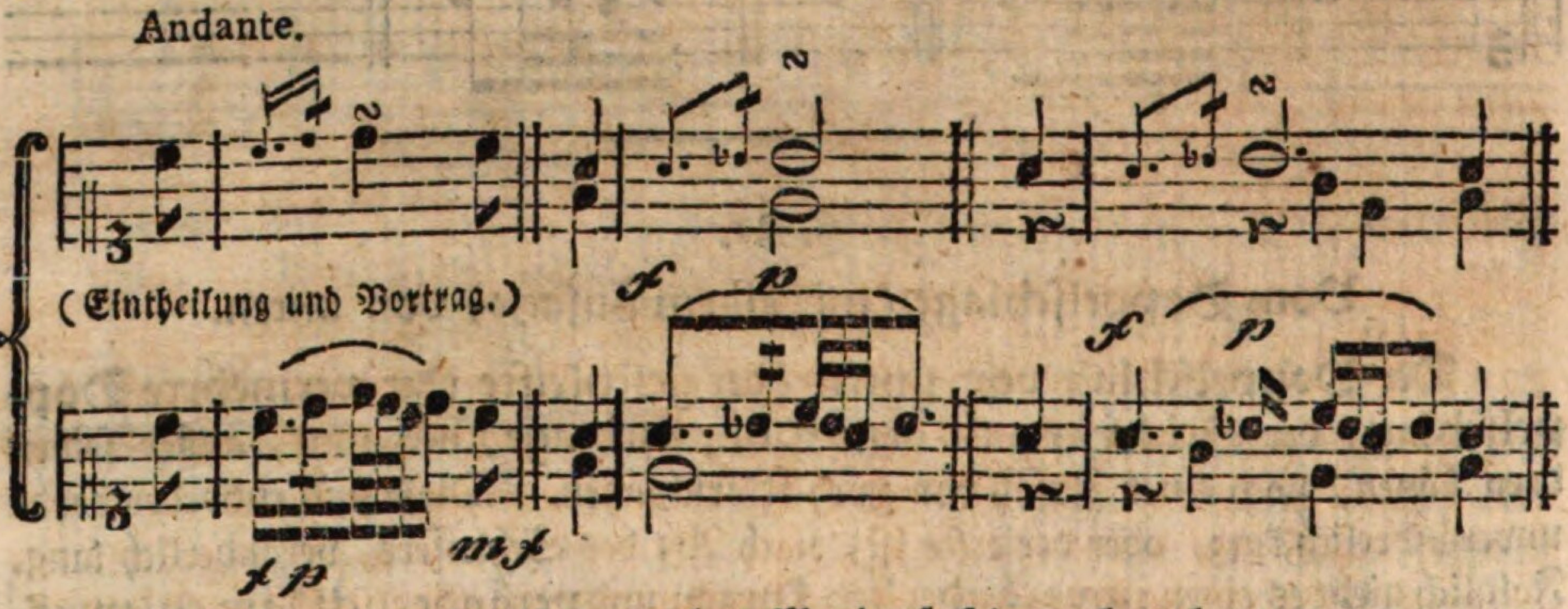


§. 83.

Der lange oder punktirte Doppelſchlag von unten erfordert ſchon eine ziemlich lange Note, oder wenigſtens eine langſame Bewegung. Nach Verhältniß dieſer

*) Der Doppelſchlag hat ohnedies ſchon viele Beywörter; gäbe man ihm noch mehrere, ſo möchte dadurch eine oder die andere Verwechſelung entſtehen.

dieſer längern oder kürzern Hauptnote, wobey er angebracht wird, bekommt das erſte (punktirte) Nötchen eine längere oder kürzere Dauer. *) In zärtlichen ꝛc. Stellen kann dieſe Manier mit ſehr gutem Erfolge gebraucht werden. Hier ſind einige Beyſpiele von der Art. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweyten Notenreihe bemerkt.



Es iſt zu bedauren, daß dieſe angenehme Manier ſo ſelten gebraucht wird.

---

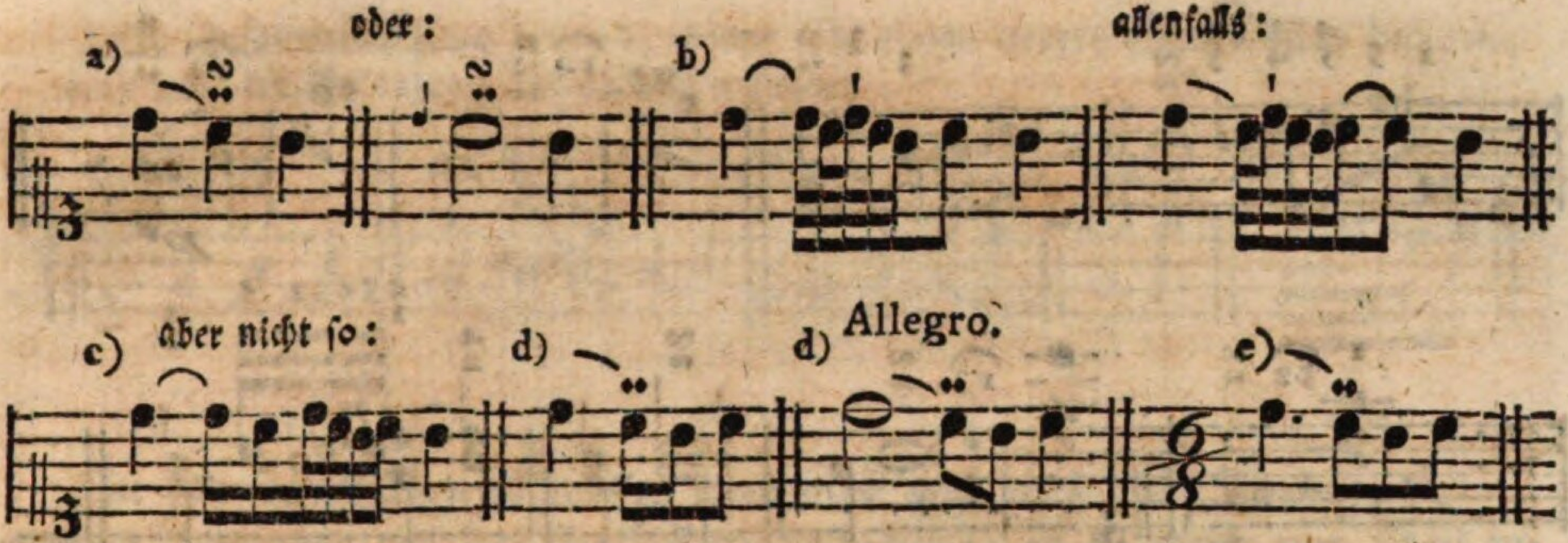
§. 84.

Vom prallenden Doppelſchlage.

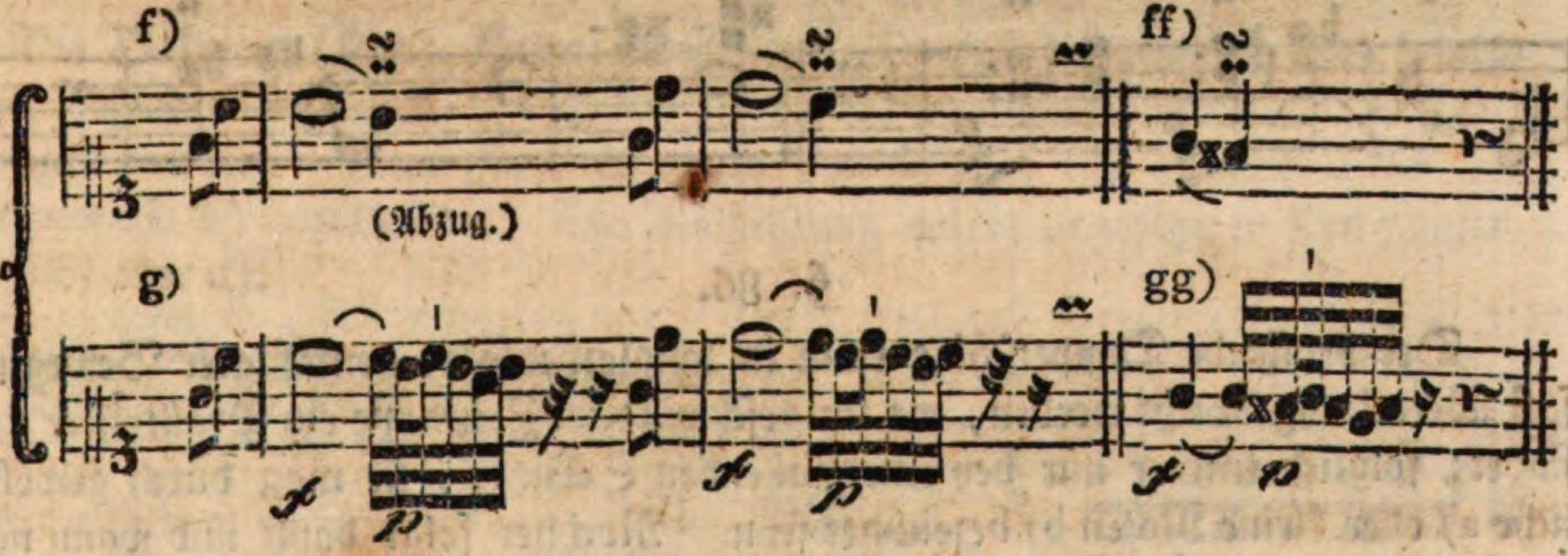
Der prallende Doppelſchlag (getrillerte Doppelſchlag) iſt eigentlich nichts anders als ein Pralltriller mit einem Nachſchlage. Die erſten beyden anzuſchlagenden **) Töne müſſen daher jederzeit äußerſt geſchwind und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden ſpielt man etwas langſamer, doch ſo, daß ungefähr noch die Hälfte von der Dauer der vorgeſchriebenen Hauptnote für dieſe ſelbſt übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelſchlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bey a) das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieſer Manier beygefügt. Die nicht ungewöhnliche Schreibart bey d) bezeichnet ebenfalls einen prallenden Doppelſchlag. Bey Triolen und triplirten Noten bedient man ſich oft der Schreibart e).

*) Man ſehe, was S. 248. §. 22. vom punktirten Schleifer geſagt worden iſt.

**) Der erſte Ton des Pralltrillers iſt, wie bekannt, allemal gebunden. (S. §. 55. Seite 271. f. f.)

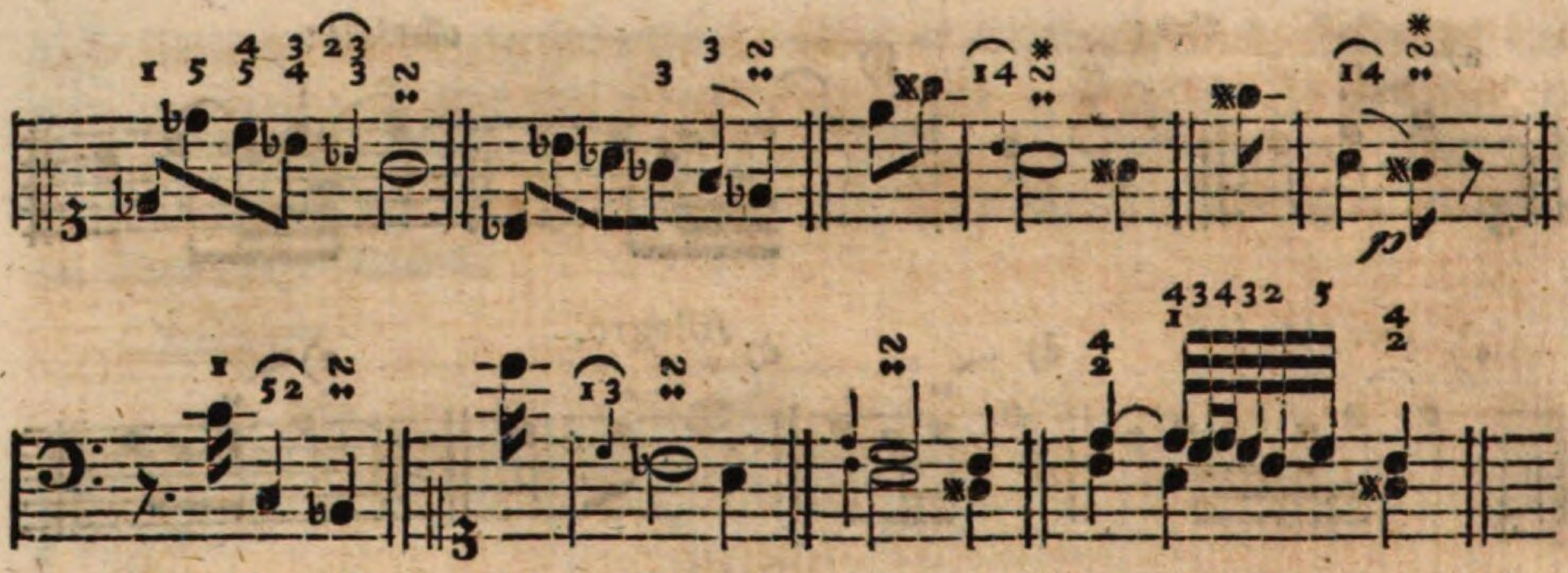


Bey dem letzten Tone des prallenden Doppelſchlages läßt man den Finger auf der Taſte liegen, bis die Dauer der Hauptnote vorüber iſt, wie oben bey b); doch leidet dieſe Regel bey Einſchnitten ꝛc. f) oder wo etwa ſonſt eine Trennung nöthig iſt, folglich auch vor Pauſen ff), eine Ausnahme. Man kann daher in ſolchen Fällen ungefähr die beygefügte Ausführung g) wählen.

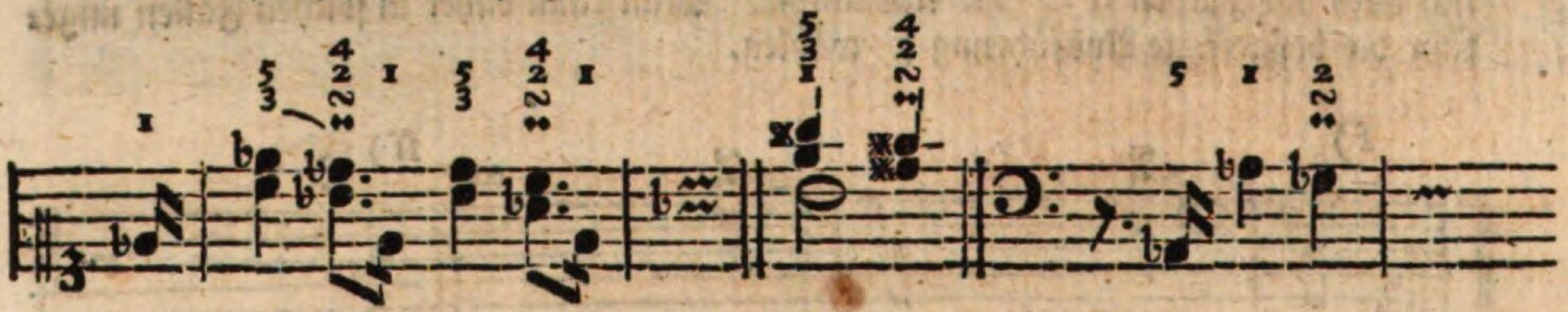


§. 85.

Da vorzüglich die erſten Töne des prallenden Doppelſchlages mit vieler Schärfe heraus gebracht werden müſſen, ſo vermeidet man, wo möglich, bey dieſer Manier ebenfalls den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand. Ueberhaupt muß man oft allerley Hülfsmittel anwenden, um ſich die zum prallenden Doppelſchlage nöthigen Finger zu verſchaffen. In dem letztern Beyſpiele iſt es, der Folge wegen, wohl am beſten, den fünften Finger außer der Reihe nach dem zweyten einzuſetzen.

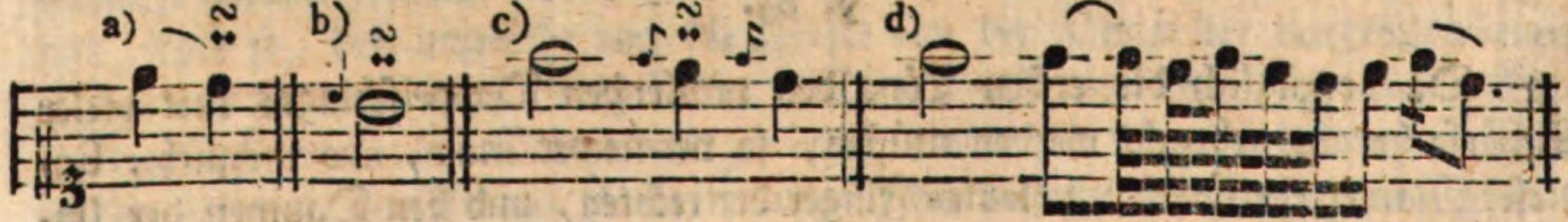


Daß man aber den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand (ſogar auf Obertaſten,) nicht in allen Fällen bequem davon ausſchließen kann, beweiſen ſchon die folgenden Stellen.



§. 86.

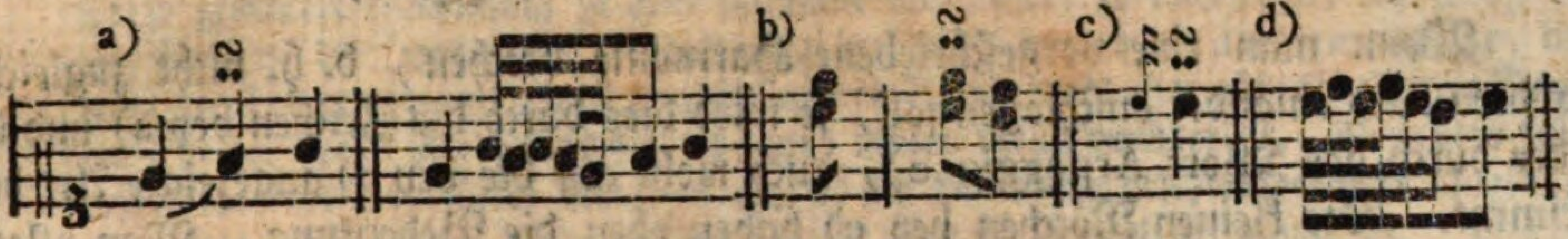
Der prallende Doppelſchlag kann in langſamer oder gemäßigter Bewegung faſt überall angebracht werden, wo im geſchwindern Zeitmaße ein Pralltriller ſtatt findet; folglich immer nur bey einer fallenden Sekunde, ſie mag durch gewöhnliche a) oder kleine Noten b) bezeichnet ſeyn. Nachher folgt dann und wann noch ein Vorſchlag c), welcher, wie bekannt, in die Zeit der folgenden Note fällt d).



Obgleich der prallende Doppelſchlag nur über einer Note angebracht werden ſollte, welche eine Stufe tiefer ſteht, als die vorhergehende: ſo findet man doch auch hiervon mancherley Abweichungen. Das folgende Beyſpiel a), welches ich weder vertheidigen, noch gerade zu verwerfen mag, iſt aus einem mehrmals aufgelegten Lehrbuche entlehnt. Auch mehrere gedruckte Beyſpiele, wie das bey b), ſind hin und wieder im Klavierſonaten ꝛc. zu finden.

Die

Die Zuſammenſetzung bey c), deren ſich einige neuere Komponiſten bedienen, muß wohl die Bedeutung bey d) haben ſollen.



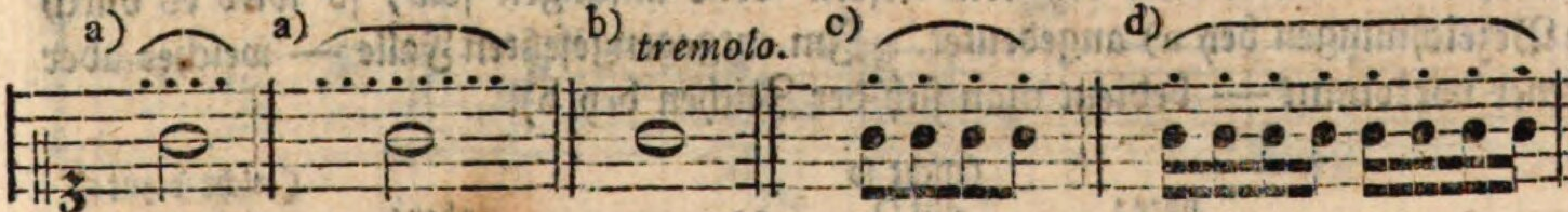
§. 87.

Zu den weſentlichen Manieren kann man auch noch die **Bebung**, das ſo genannte **Arpeggio** und den **Zurückſchlag** rechnen; ob ſie gleich zum Theil in dem Kapitel von den willkührlichen Manieren, oder vom Vortrage, keinen unſchicklichen Platz finden würden.

§. 88.

Von der Bebung.

Die **Bebung** (franz. *Balancement*, ital. *Tremolo*) kann nur über langen Noten, beſonders in Tonſtücken von traurigem ꝛc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt ſie durch das Zeichen bey a) oder durch das Wort *tremolo* b) anzudeuten. Die Ausführung würde ungefähr ſo ſeyn müſſen, wie bey c) oder d).



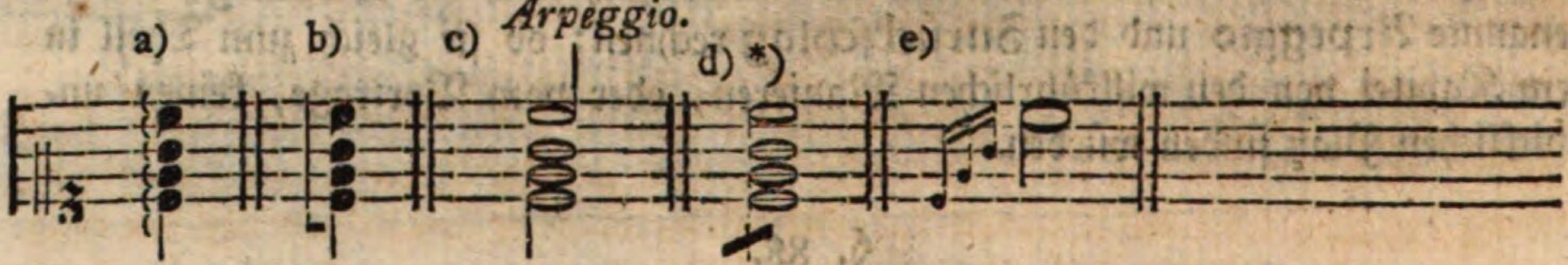
Man läßt nämlich den Finger, ſo lange es die Dauer der vorgeſchriebenen Note erfordert, auf der Taſte liegen, und ſucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verſtärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taſte abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Uebrigens weiß jeder, daß dieſe Manier blos auf dem Klaviere, und zwar nur auf einem ſehr guten Klaviere heraus zu bringen iſt.

Man hüte ſich überhaupt vor häufigen Bebungen, und, wenn man ſie anbringt, vor dem ſo häßlichen Uebertreiben des Tones durch das zu heftige Nachdrücken. Ein Fehler, vor welchem ich bereits bey einer andern Gelegenheit gewarnt habe.

§. 89.

Von dem Arpeggio. (Harpeggio.)

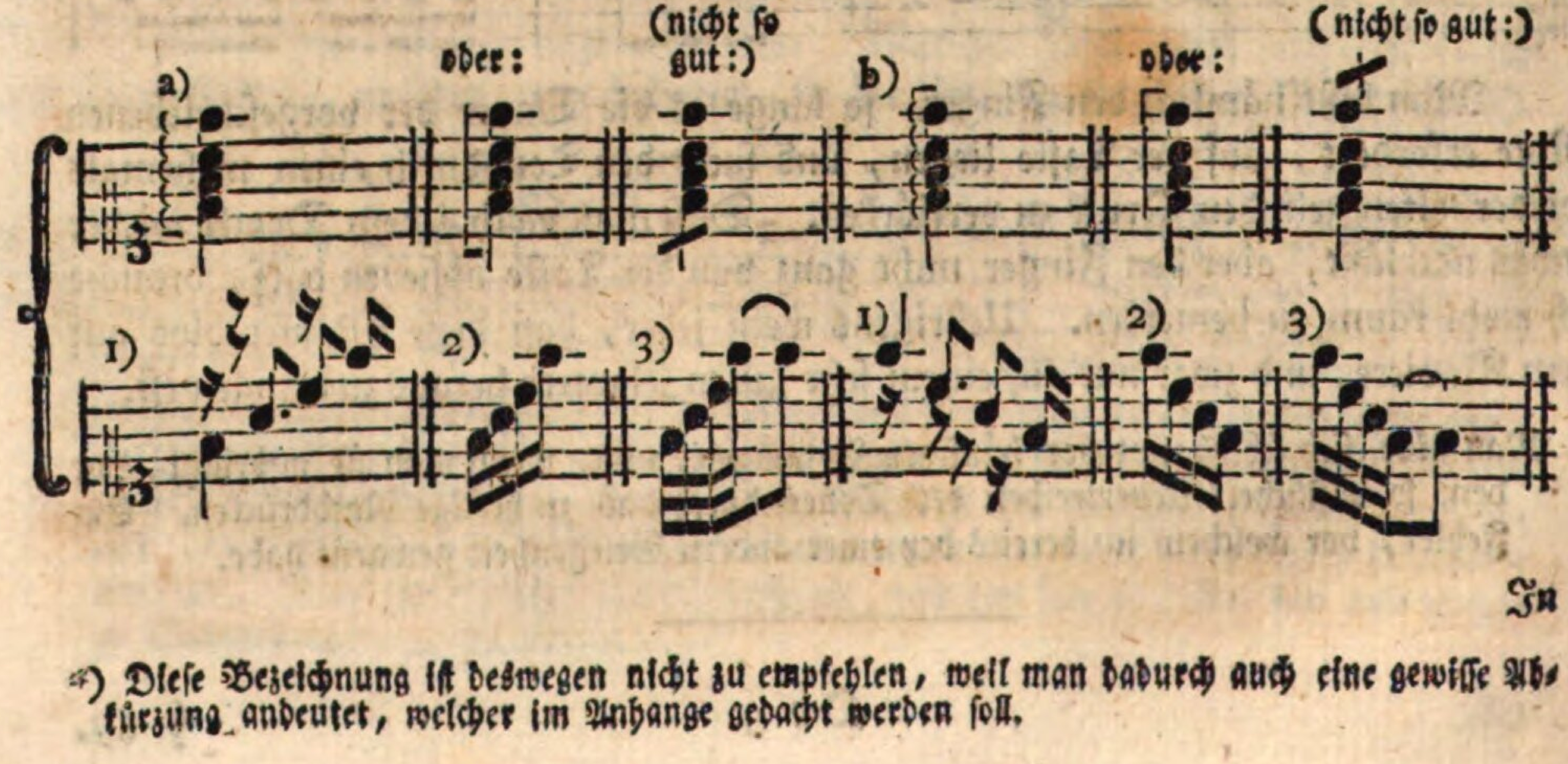
Wenn man eine vorgeſchriebene Harmonie brechen, d. h. nicht zugleich, ſondern nach einander anſchlagen ſoll, ſo wird dies durch die Zeichen bey a) und b) oder durch das Wort Arpeggio c), auch wohl auf die bey d) angezeigte Art beſtimmt. Die kleinen Nötchen bey e) haben eben die Bedeutung. Man pflegt dieſe Manier oder vielmehr die erwähnte Art des Vortrages eine Arpeggiatur (Brechung, Zergliederung, *arpeggio*) zu nennen.



Durch die kleinen Nötchen bey e) wird angedeutet, daß man die Finger ſogleich wieder von den Taſten abheben ſolle. Nur der durch eine Hauptnote bezeichnete Ton, in dem obigen Beyſpiele das zweygeſtrichene c, wird ausgehalten.

§. 90.

Soll eine Harmonie von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bey dem tiefern Tone anfangen ſoll, ſo wird es durch die Bezeichnungen bey a) angedeutet. Im entgegengeſetzten Falle — welcher aber ſeltener vorkommt — bedient man ſich der Zeichen bey b).



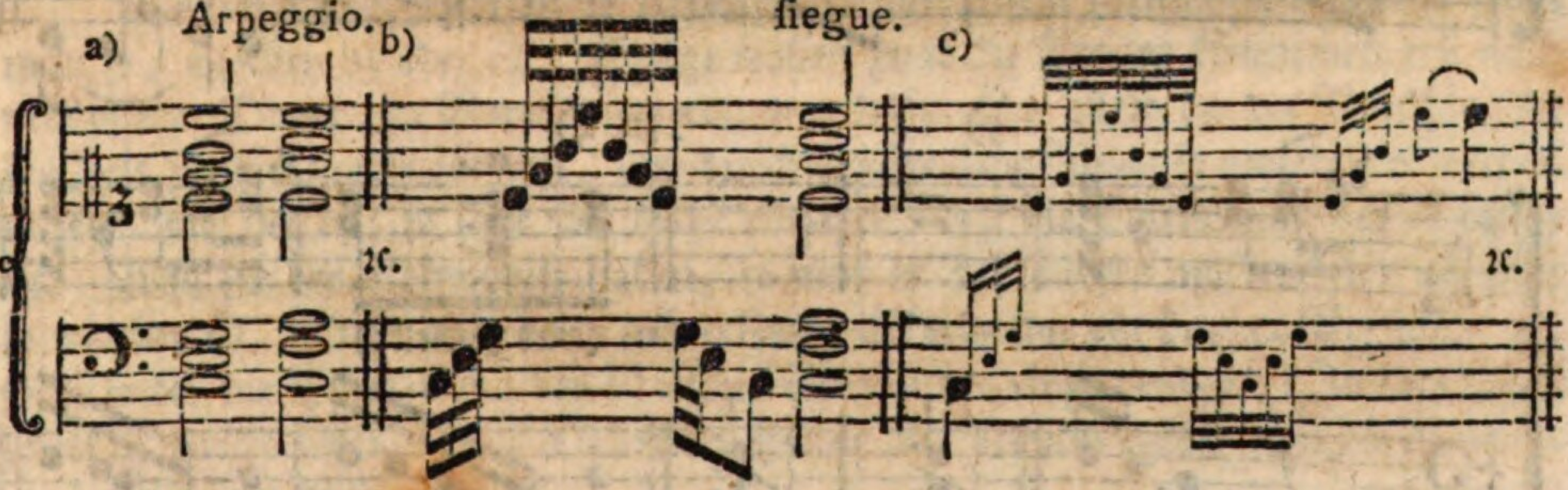
In

*) Dieſe Bezeichnung iſt deswegen nicht zu empfehlen, weil man dadurch auch eine gewiſſe Abkürzung andeutet, welcher im Anhange gedacht werden ſoll.

In der zweyten Notenreihe bey 1) habe ich die Ausführung ſo angezeigt, wie ſie eigentlich beſtimmt werden muß, wenn man die Finger auf den Taſten liegen laſſen ſoll. Dieſe genauere Andeutung iſt aber mühſam und ſchwer zu überſehen, ich wähle daher für jetzt die bequemere Bezeichnung bey 2); wobey ich aber vorausſetze, daß man die Finger von den zuerſt angeſchlagenen Taſten nicht eher abhebe, bis die Dauer der (in der obern Reihe vorgeſchriebenen) Noten völlig vorüber iſt. Von dem Charakter ꝛc. eines Tonſtückes hängt es ab, ob die Harmonie geſchwinder oder langſamer gebrochen werden muß. Meiſtentheils bricht man ſie ziemlich geſchwind 3). In Tonſtücken von einem ſehr muntern Charakter werden die Taſten faſt zugleich angeſchlagen.

§. 91.

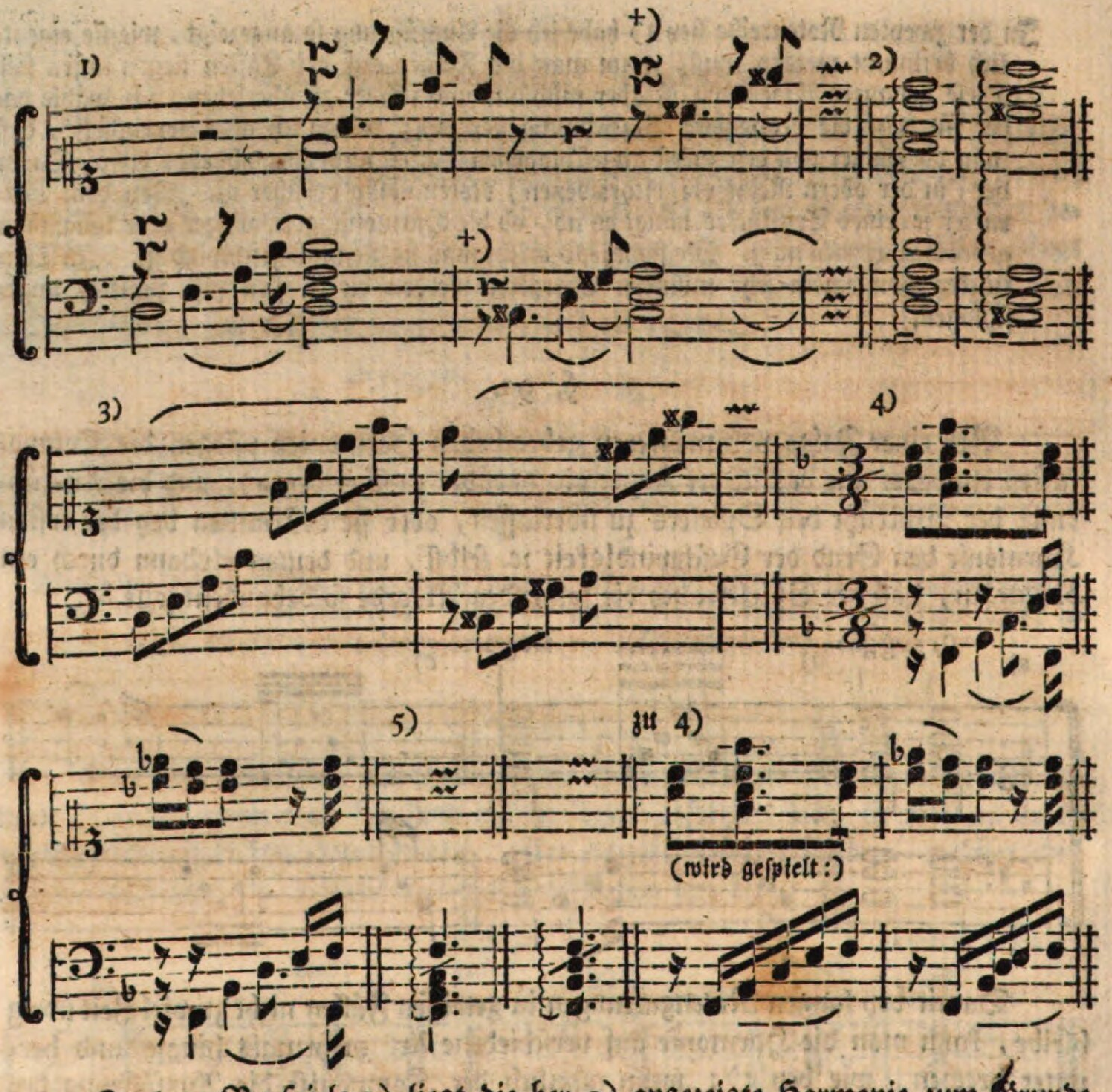
Bey einer Folge von mehreren gebrochenen Harmonien pflegen die Komponiſten entweder nur das Wort Arpeggio darüber zu ſchreiben a), und die Ausführung der Willkühr des Spielers zu überlaſſen, oder ſie beſtimmen bey der erſten Harmonie den Grad der Geſchwindigkeit ꝛc. ſelbſt, und deuten alsdann durch ein *Siegue* an, daß der Spieler auch die folgenden Akkorde ſo behandeln ſolle b).



Damit bey langen Notengattungen in gewiſſen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Harmonie auf verſchiedene Art mehrmals hinauf und herunter brechen, wie bey c); wenn nämlich der Komponiſt die Ausführung der Willkühr des Spielers überlaſſen hat. Auch die linke Hand kann und muß an dieſen Arpeggiaturen Theil nehmen b) c).

§. 92.

Wenn die Tonſetzer, außer dem Grade der Geſchwindigkeit, auch beſtimmen wollen, daß bey gebrochenen Harmonien gewiſſe Töne ausgehalten, andere aber abgeſetzt werden ſollen, ſo bedienen ſie ſich der nachſtehenden Schreibart.



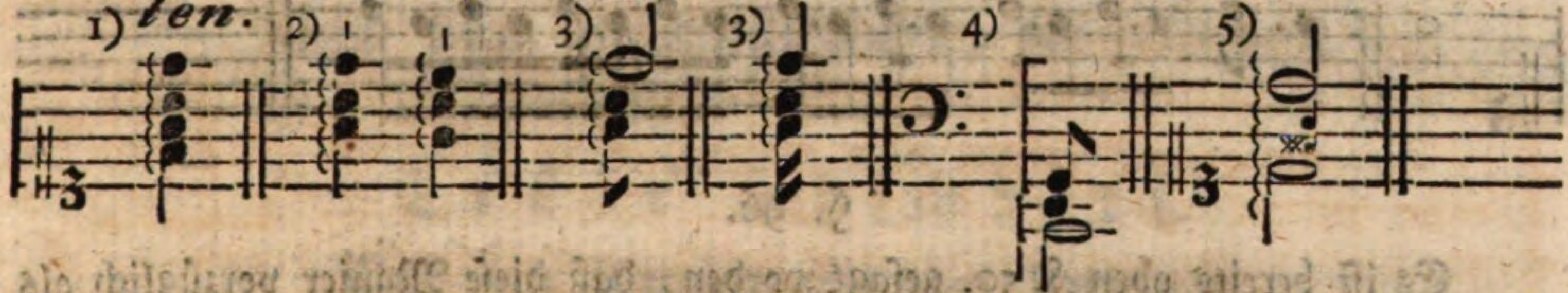
In dem Beyſpiele 1) liegt die bey 2) angezeigte Harmonie zum Grunde, welche in der vorgeſchriebenen Bewegung 3) gebrochen werden ſoll, doch ſo, daß man die Töne bindet, oder die Finger auf den Taſten liegen läßt. Bey +) in 1) zeigt das nicht zur Harmonie gehörige gis, welches abgehoben werden ſoll, eine (gebrochene) Acciaccatur an; ſo wie auch das *e* im Baſſe 4). Die Harmonie dieſes letztern Beyſpieles iſt bey 5) angedeutet.

C. P. E. Bach hat unter andern in ſeiner vortreflichen Phantaſie, zu Ende der Probeſtücke, eine Menge ſolcher auszuhaltenden gebrochenen Harmonien mit untermiſchten Acciaccaturen angebracht.

§. 93.

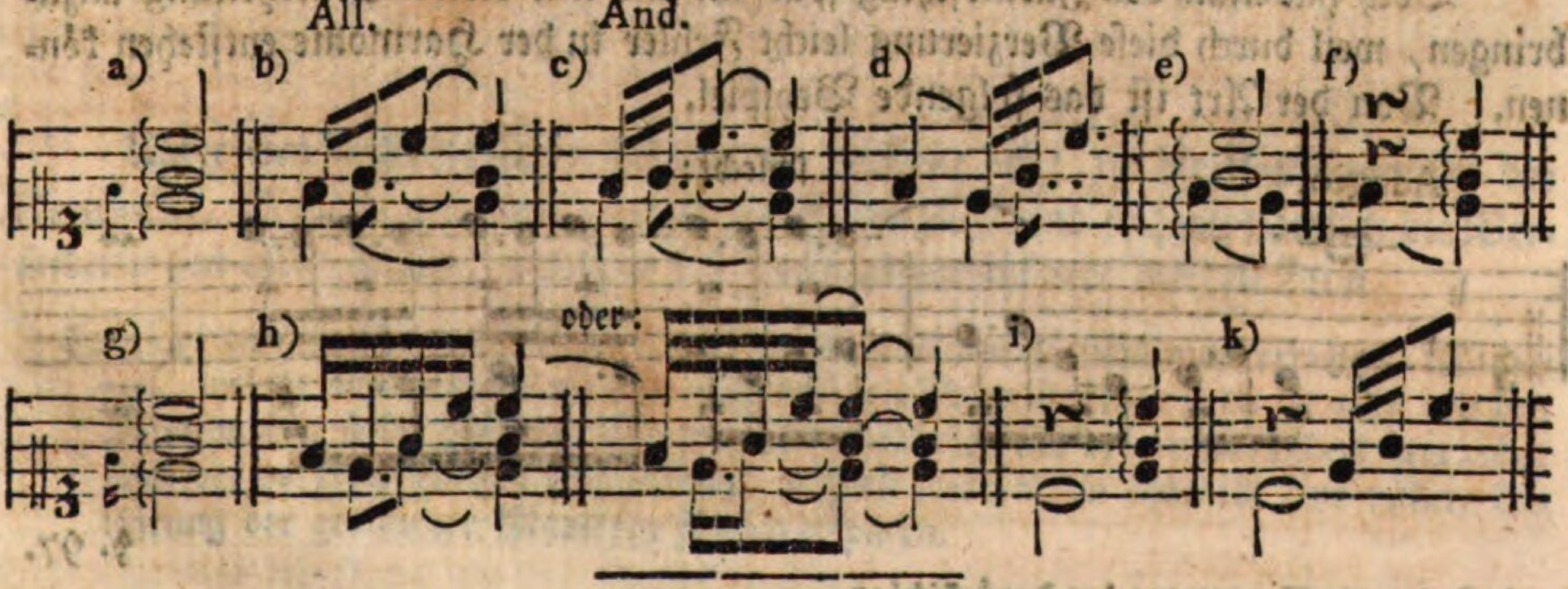
§. 93.

Sollen bey einer gebrochenen Harmonie die Töne liegen bleiben, ſo deutet man es ſonſt auch durch das Wort *tenuto* (abgekürzt *ten.*) an 1); im entgegen geſetzten Falle bedient man ſich des gewöhnlichen Zeichens bey 2). Wenn nur ein einzelner Ton ausgehalten werden ſoll, ſo wird es wie bey 3) und 4) beſtimmt. In den Beyſpielen 3) läßt man alſo blos auf der Taſte f, bey 4) aber auf c den Finger liegen. Die Schreibart bey 5) bezeichnet ebenfalls, daß man nur den höchſten und tiefſten Ton aushalten, von dem a und fis hingegen den Finger ſogleich wieder abheben ſolle.



§. 94.

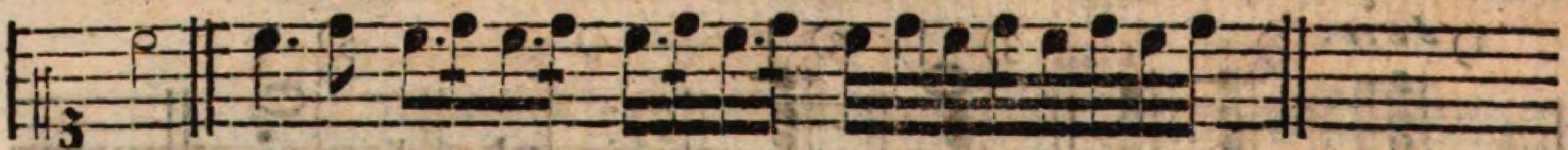
Die bey a) vorgeſchriebene Arpeggiatur mit einem langen Vorſchlage ſpielt man ſo, wie bey b) oder c). Einige wollen zwar die übrigen Stimmen erſt nach verfloſſener Dauer des Vorſchlages eintreten laſſen d); allein da der Vorſchlag in die Zeit ſeiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten ſo angedeutet werden müßte, wie bey e): ſo läßt ſich leicht einſehen, daß die Eintheilung bey d) falſch iſt. Will ſie der Kompouiſt haben, ſo muß er ſich anders ausdrucken, nämlich ſo wie bey f). Steht vor einem gebrochenen Akkorde nur ein kurzer Vorſchlag g), ſo iſt wider die Eintheilung bey h) nichts Erhebliches einzuwenden. In dem Beyſpiele i) wartet man erſt die Dauer der Pauſe ab, ſodann bricht man die Harmonie der übrigen Stimmeu k).



§. 95.

Von dem Zurückſchlage.

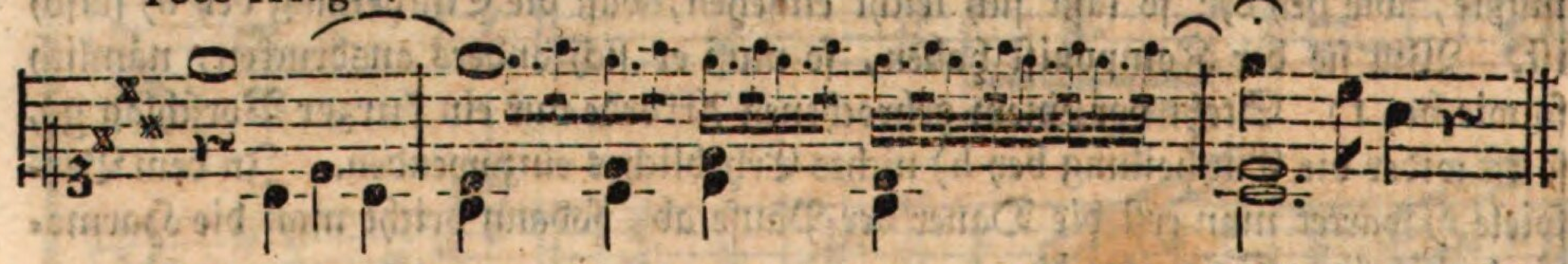
Der Zurückſchlag (*Ribattutta*) beſteht in einer mehrmaligen Abwechſelung des vorgeſchriebenen Tones und der darüber liegenden Sekunde. Die beygefügte Ausführung dieſer Manier zeigt, daß der vorgeſchriebene Ton, welchen man mehrmals wiederholt, oder auf welchen man immer wieder zurückſchlägt, *) eine merklich längere Dauer erhält, als der Hülfston. Auch muß die Bewegung allmählich immer geſchwinder genommen werden, z. B.



§. 96.

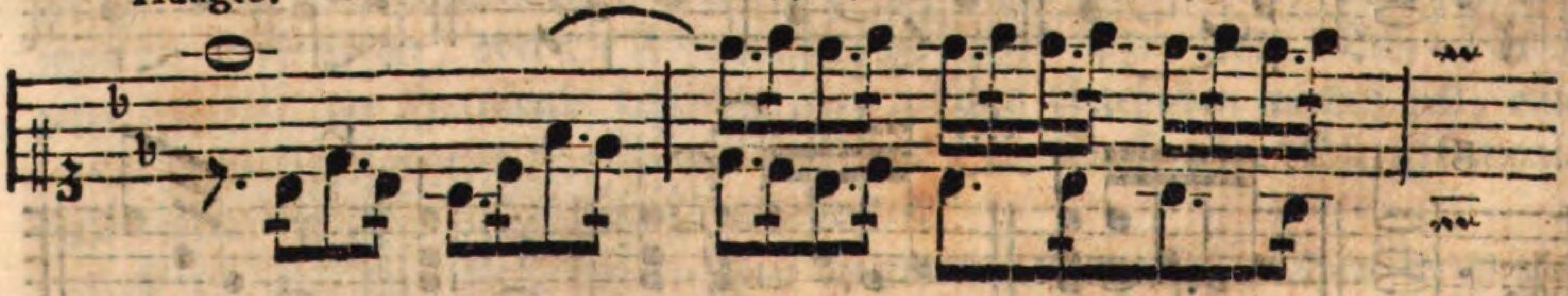
Es iſt bereits oben §. 50. geſagt worden, daß dieſe Manier vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden kann. Außer dieſem Falle bringt man ſie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nicht die vorgeſchriebene Taſte zuweilen wieder anſchlagen, oder die lange Note mit einem Triller ꝛc. verzieren will. Z. B.

Poco Adagio.



Doch hat man den Zurückſchlag ſparſam und mit vieler Beurtheilung anzubringen, weil durch dieſe Verzierung leicht Fehler in der Harmonie entſtehen können. Von der Art iſt das folgende Beyſpiel.

Adagio. ſchlecht:



§. 97.

*) Daher die Benennung der Zurückſchlag.

§. 97.

Dies ſey genug von den weſentlichen Manieren. Was ich dabey mit Stillſchweigen übergehen mußte, das findet man in den Werken eines Bach, Toſi, Quanz ꝛc. größtentheils gut und gründlich angezeigt.

Fünftes Kapitel.

Von den willkührlichen Manieren.

Erſter Abſchnitt.

Von den Verzierungen der Fermaten.

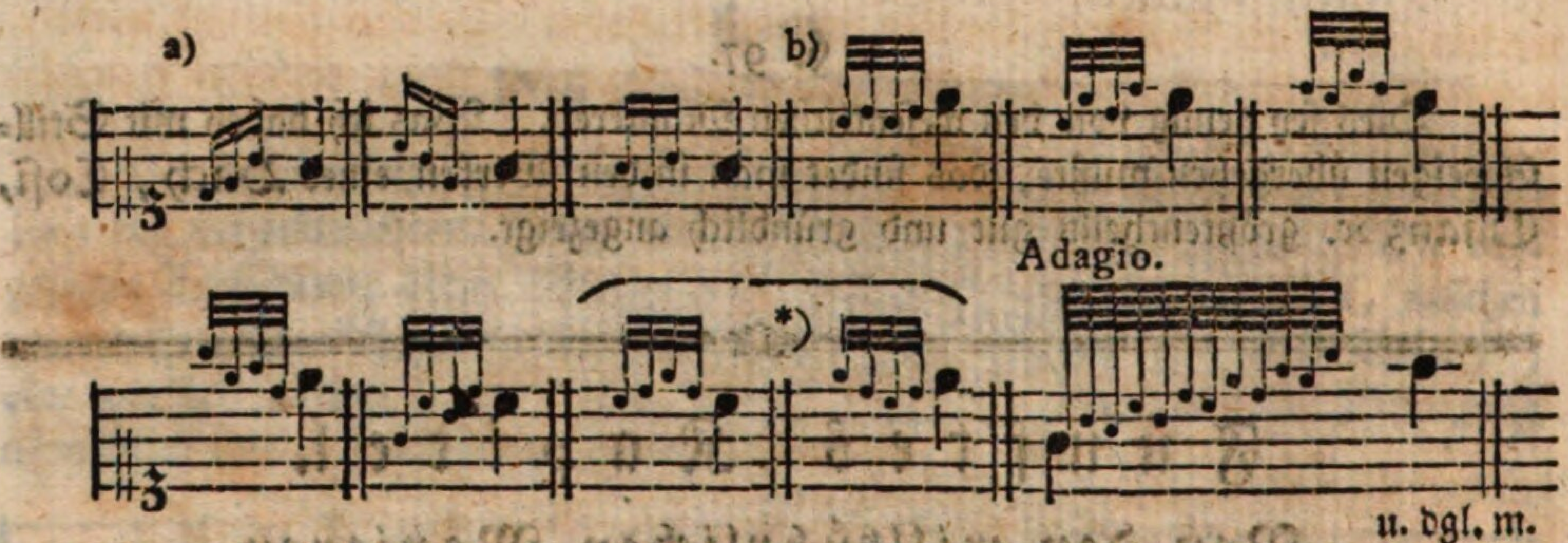
Vorerinnerung.

Bey dem Entwurf dieſes Buches war meine Abſicht, das gegenwärtige Kapitel ſehr ausführlich zu bearbeiten — wie ich denn bereits viel über die willkührlichen Manieren niedergeſchrieben hatte —; allein zwey Urſachen beſtimmen mich, meinen erſten Plan aufzugeben. Einmal ſehe ich, und zwar mit Mißvergnügen, daß dieſes Buch bey der Ausarbeitung ſtärker geworden iſt, als ich vorher vermuthete; ſodann beſorge ich, das gegenwärtige Kapitel möchte auch bey der weitläuftigſten Bearbeitung Anfängern, für welche doch das Ganze zunächſt beſtimmt iſt, keinen großen Nutzen ſchaffen, und für Geübte ſind einige Winke ſchon hinreichend. Aus dieſen zwey Gründen ſchränke ich mich für jetzt blos auf einen kurzen Auszug von dem Gebrauche der willkührlichen Manieren ein, und verſpare die ausführliche Abhandlung bis zu einer andern Gelegenheit.

§. 1.

Unter den willkührlichen Manieren verſtehe ich: 1) die Verzierungen der Fermaten, 2) die ſo genannten verzierten Kadenzen, und 3) hauptſächlich die Veränderungen und Zuſätze, wodurch ein Tonſtück verſchönert werden kann.

Es giebt zwar noch verſchiedene in dem vorhergehenden Kapitel nicht erwähnte Manieren, welche aus wenigen a) oder mehreren b) Noten beſtehen; da ſie aber von den Komponiſten ſelbſt beſtimmt und immer auf einerley Art d. h. unverändert kurz, oder nach der vorgeſchriebenen Eintheilung, geſpielt werden, ſo kann ich eine nähere Erklärung der genannten Manieren füglich erſparen.



§. 2.

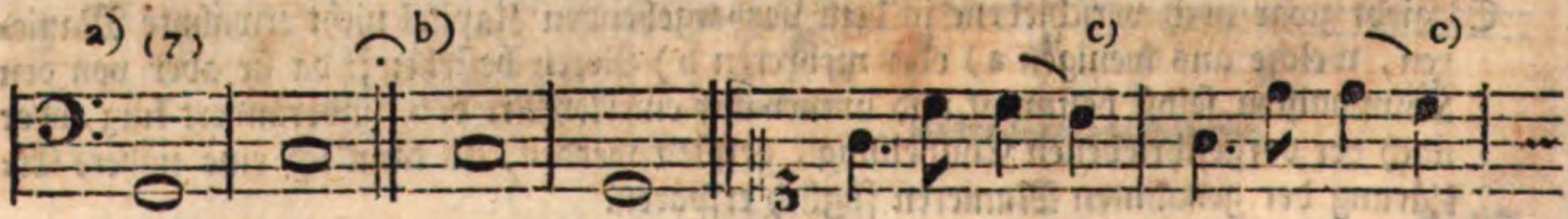
Daß man bey einer Fermate etwas über die beſtimmte Dauer verweilt, iſt ſchon Seite 120 f. §. 84. erinnert worden. Die Stellen, wo der Spieler verweilen ſoll, werden gemeiniglich von dem Komponiſten ſelbſt beſtimmt. Am gewöhnlichſten pflegt man bey halben Kadenzen, **) außerdem auch bey Einſchnitten, dann und wann gleich zu Anfange eines Tonſtückes ꝛc. Fermaten anzubringen. (Beyſpiele von jeder Art ſ. §. 5.)

§. 3.

Die Fermaten werden entweder ohne willkührliche Zuſätze (ſimpel) vorgetragen, oder man verziert ſie. Im erſten Falle muß wenigſtens das beobachtet wer-

*) Dieſe beyden Verzierungen kommen doch zuweilen unter der eigenen Benennung Doppelſchleifer vor.

**) Halbe Kadenzen heißen diejenigen Stellen eines Tonſtückes, wo zwar eine Art von Ruhe, (Stillſtand,) aber kein völliger Schluß fühlbar wird. Durch Beyſpiele läßt ſich dies näher beſtimmen. Man nehme an, ein Tonſtück gienge aus C, oder der Komponiſt wäre wenigſtens in dieſen Ton ausgewichen: ſo würde eine völlige Ruhe d. h. ein Tonſchluß fühlbar, wenn nach dem Dreyklange (oder Septimenakkorde) der Quinte G, der Dreyklang des angenommenen Haupttones C folgte a). Und dies iſt die ganze (harmoniſche) Kadenz. Griffe man aber, nach dem Dreyklange des Haupttones (oder der Tonica) C, den Dreyklang der Quinte, (Dominante,) wie bey b): ſo entſtände kein völliger Tonſchluß, ſondern nur die erwähnte halbe Kadenz. Die noch kleinern Ruheſtellen, welche Einſchnitte ꝛc. heißen, werden oft blos durch die Melodie allein fühlbar c).



Wer näher hiervon unterrichtet ſeyn will, den verweiſe ich auf den Artikel Cadenz in Sulzers alleg. Theorie, oder auf Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes ꝛc. Erſt. Theil, S. 93. ff.

werden, was ich Seite 121 darüber angemerkt habe. Da aber hin und wieder, beſonders in affektvollen Tonſtücken, Fermaten vorkommen, wobey eine zweckmäßige Verzierung von guter Wirkung ſeyn kann: ſo befolge man bey willkührlichen Zuſätzen folgende Regeln.

§. 4.

1) Jede Verzierung muß dem Charakter des Tonſtückes angemeſſen ſeyn.

Sehr unſchicklich wäre es daher, wenn man in einem Adagio von traurigem ꝛc. Charakter bey der Verzierung der Fermate muntere Paſſagen anbrächte u. ſ. w.

2) Die Verzierung ſoll ſich, genau genommen, nur auf die vorgeſchriebene Harmonie gründen.

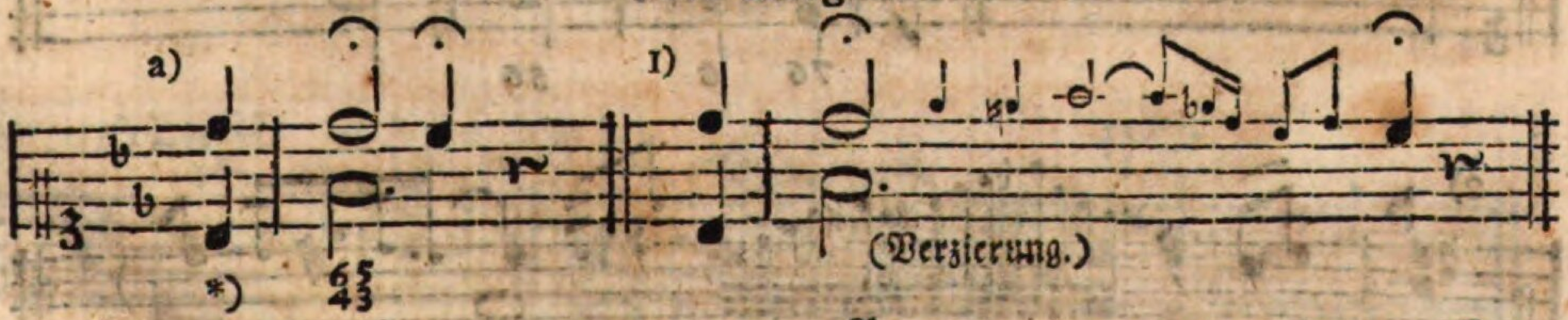
Wenn alſo, wie unten §. 5. in dem erſten Beyſpiele, der Quartſextenakkord zum Grunde liegt, ſo ſoll eigentlich bey der Verzierung kein Intervall eingemiſcht werden, welches nicht zu der erwähnten Harmonie gehört. Doch ſind die blos durchgehenden Töne hiervon ausgenommen. Ueberhaupt pflegt man es in Rückſicht dieſer zweyten Regel ſo genau nicht zu nehmen. Nur hüte man ſich vor förmlichen Ausweichungen in andere Töne.

3) Die Verzierung darf nicht lang ſeyn; jedoch iſt man dabey in Anſehung des Taktes ganz ungebunden.

§. 5.

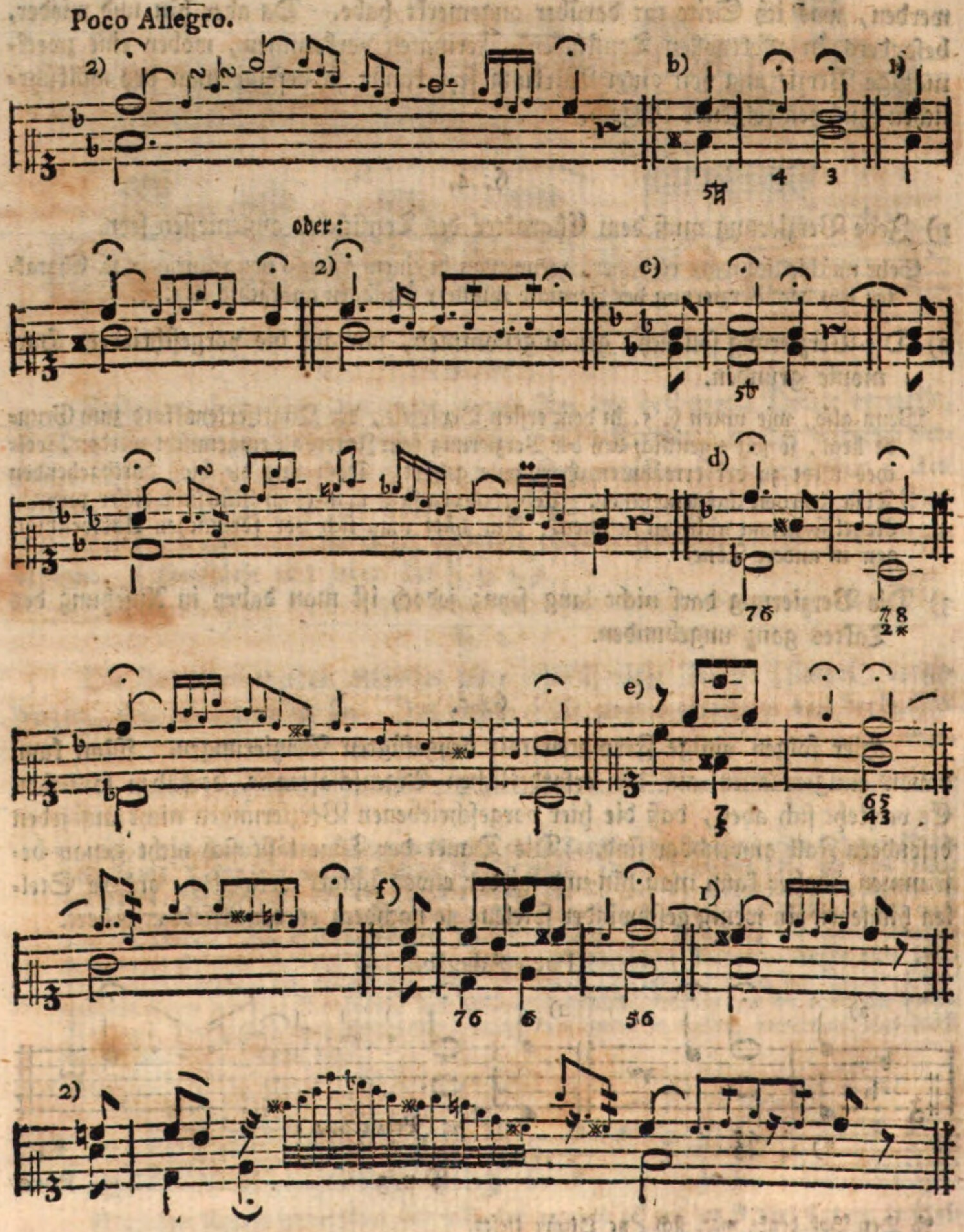
Hier folgen einige Fermaten mit beygefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderlichen Eigenſchaften ꝛc. derſelben ſchließen. Es verſteht ſich aber, daß die hier vorgeſchriebenen Verzierungen nicht auf jeden beſondern Fall anwendbar ſind. Die Dauer der Töne läßt ſich nicht genau beſtimmen, daher kann man hin und wieder etwas länger verweilen, andere Stellen hingegen ein wenig geſchwinder ſpielen, je nachdem es der Affekt erfordert.

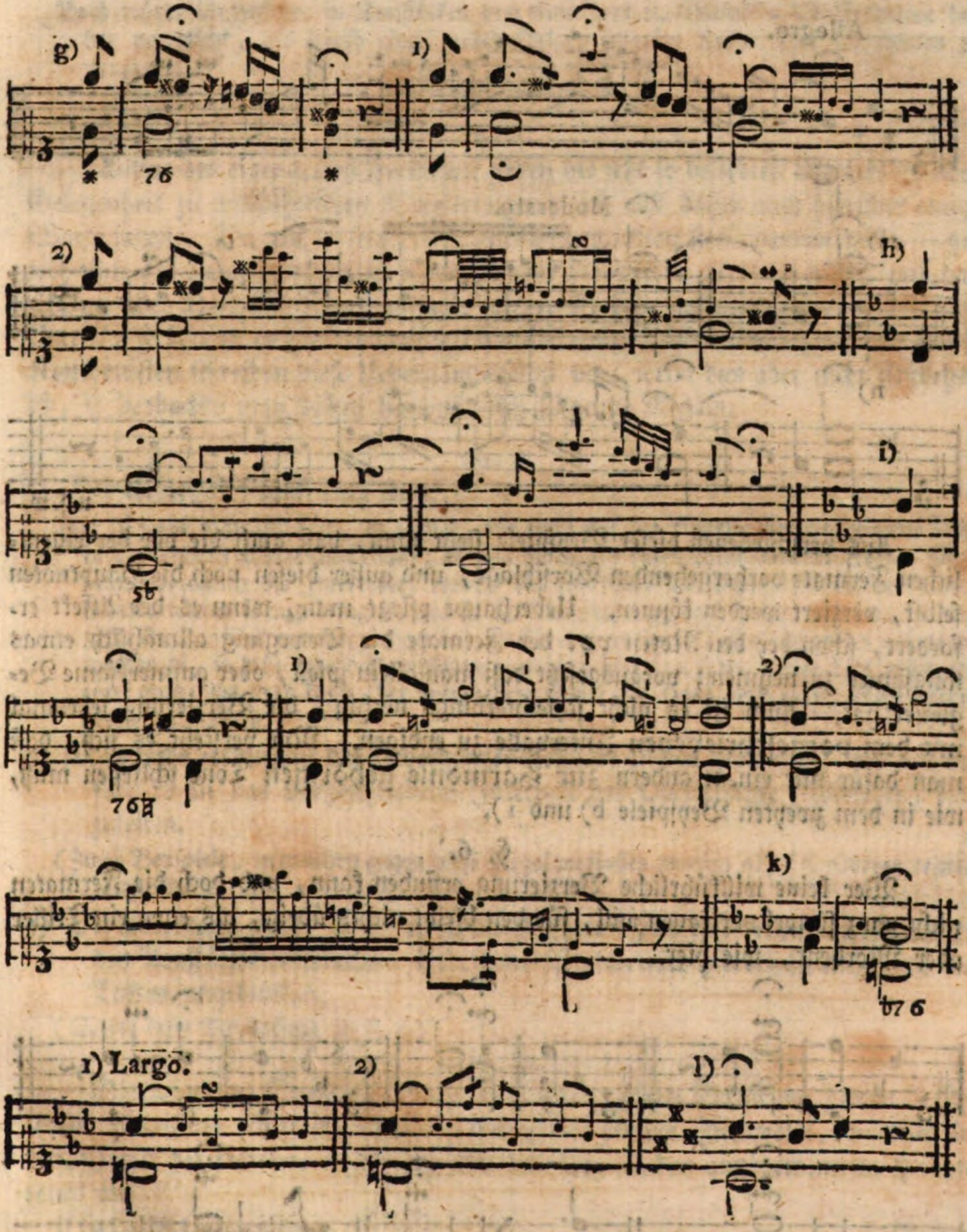
Poco Adagio.

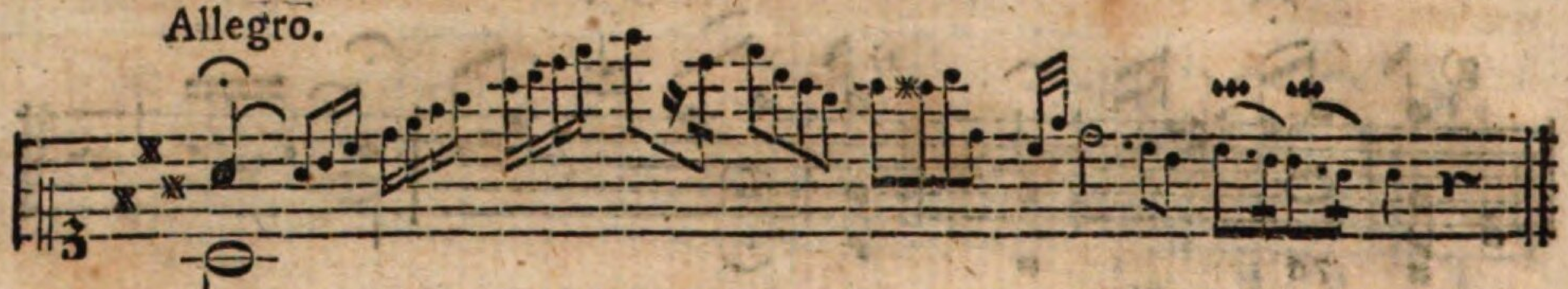


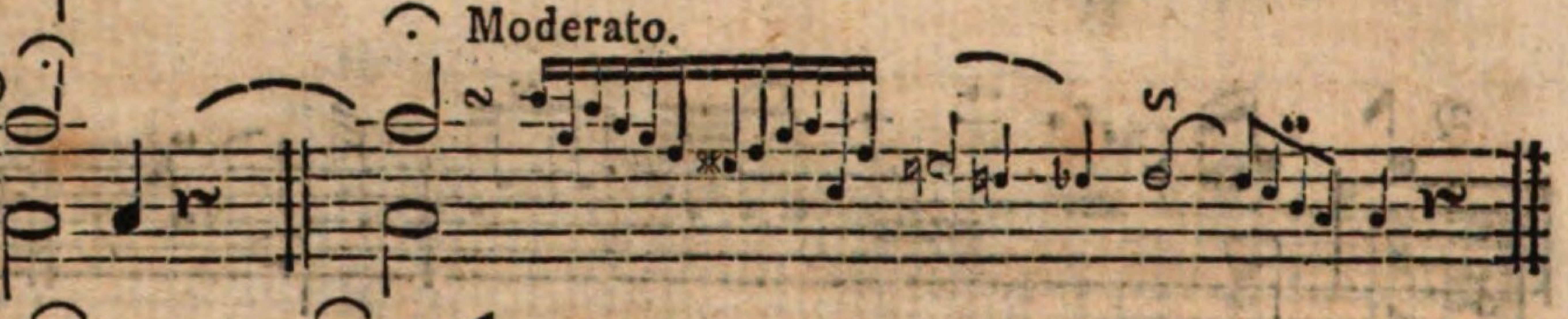
 Poco

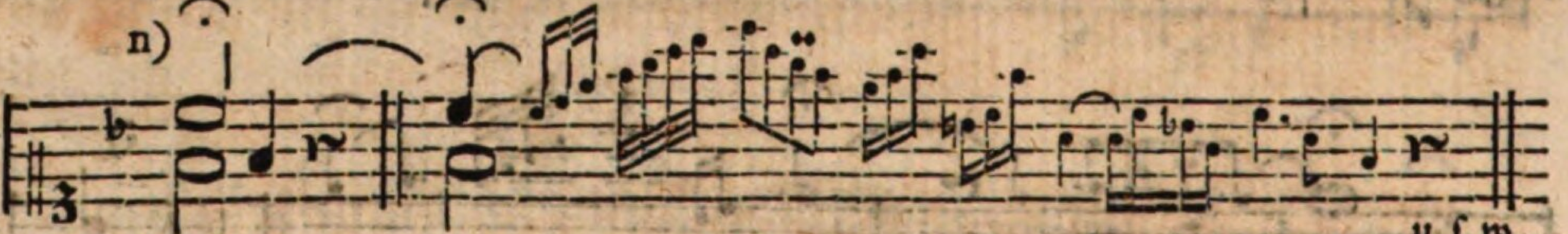
*) Den Baß denke man ſich eine Oktave tiefer.


Poco Allegro.
2)
b)
oder:
2)
c)
d)
e)
f)
2)


g)
1)
2)
h)
i)
1)
2)
k)
1) Largo.
2)
l)



m)


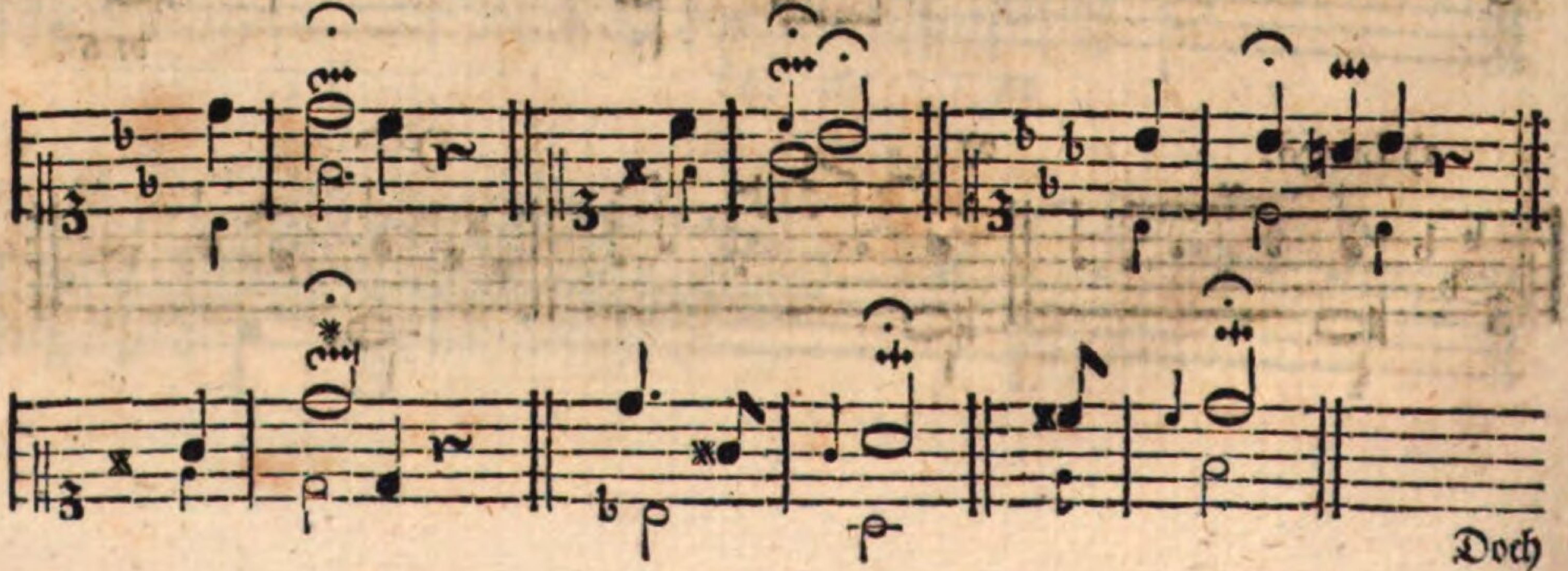
n)


u. ſ. w.

Aus verſchiedenen dieſer Beyſpiele ſieht man, daß auch die vor der eigentlichen Fermate vorhergehenden Vorſchläge, und außer dieſen noch die Hauptnoten ſelbſt, verziert werden können. Ueberhaupt pflegt man, wenn es der Affekt erfordert, ſchon bey den Noten **vor** der Fermate die Bewegung allmählich etwas langſamer zu nehmen; vorausgeſetzt daß man allein ſpielt, oder aufmerkſame Begleiter hat. Auch iſt es nicht ſchlechterdings nöthig, die Verzierung jedesmal mit dem vorgeſchriebenen Intervalle zu endigen. Nur verſteht es ſich, daß man dafür mit einem andern zur Harmonie gehörigen Tone ſchließen muß, wie in dem zweyten Beyſpiele b) und i).

§. 6.

Wer keine willkührliche Verzierung erfinden kann, und doch die Fermaten nicht ganz ſimpel vortragen will, für den bleibt nichts übrig, als etwa ein Triller oder Mordent, wie hier.



Doch

Doch würde ich rathen, in Tonſtücken von traurigem ꝛc. Charakter die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen zweckwidrigen ſcharfen Triller oder Mordenten zu verzieren.

---

§. 7.

Außer den eigentlichen Fermaten geben die jetzt ſo beliebten Rondos ꝛc. noch Gelegenheit zu willkührlichen Verzierungen; ich will daher auch hierüber einige Worte ſagen. Da mit dieſen Fermaten — wenn man ſie ſo nennen will — gewöhnlich ein Hauptgedanke in irgend einem Nebentone geendigt wird, und das Thema (der Hauptſatz) mehrentheils wieder in dem angenommenen Hapttone eintritt: ſo kommt es hierbey vorzüglich auf einen geſchickten Uebergang an. Viele Komponiſten ſchreiben dieſe Uebergänge ſelbſt vor; wenn das aber nicht geſchehen iſt, ſo beobachte man dabey hauptſächlich folgende Regeln.

§. 8.

1) Der Uebergang muß kurz ſeyn.

Hier iſt zwar nicht der Ort, zu zeigen, wie man auf die kürzeſte Art aus Einem Tone in den Andern ausweichen könne; ich will indeß nur einen Wink darüber geben. Man ſuche vorzüglich die Intervalle, welche ein zufälliges Verſetzungszeichen bekommen haben, wieder ſo anzubringen, wie ſie der Vorzeichnung nach heißen müſſen. Wenn z. B. ein Tonſtück es vorgezeichnet hat, wofür aber mehrere Takte hindurch e gebraucht worden iſt, ſo laſſe man das erwähnte es wieder hören u. ſ. w. Wer dies nicht mit einer guten Art thun kann, der unternehme es vor der Hand noch nicht, ſolche Uebergänge zu machen.

2) Man ſuche vermittelſt des Ueberganges geſchickt in den Hauptſatz, und alſo beſonders in das vorgeſchriebene Intervall der Oberſtimme (Melodie) einzuleiten.

(Zwey Beyſpiele, in welchen gegen dieſe Regel verſtoßen worden iſt, ſ. §. 9. beym dritten Hauptſatze.)

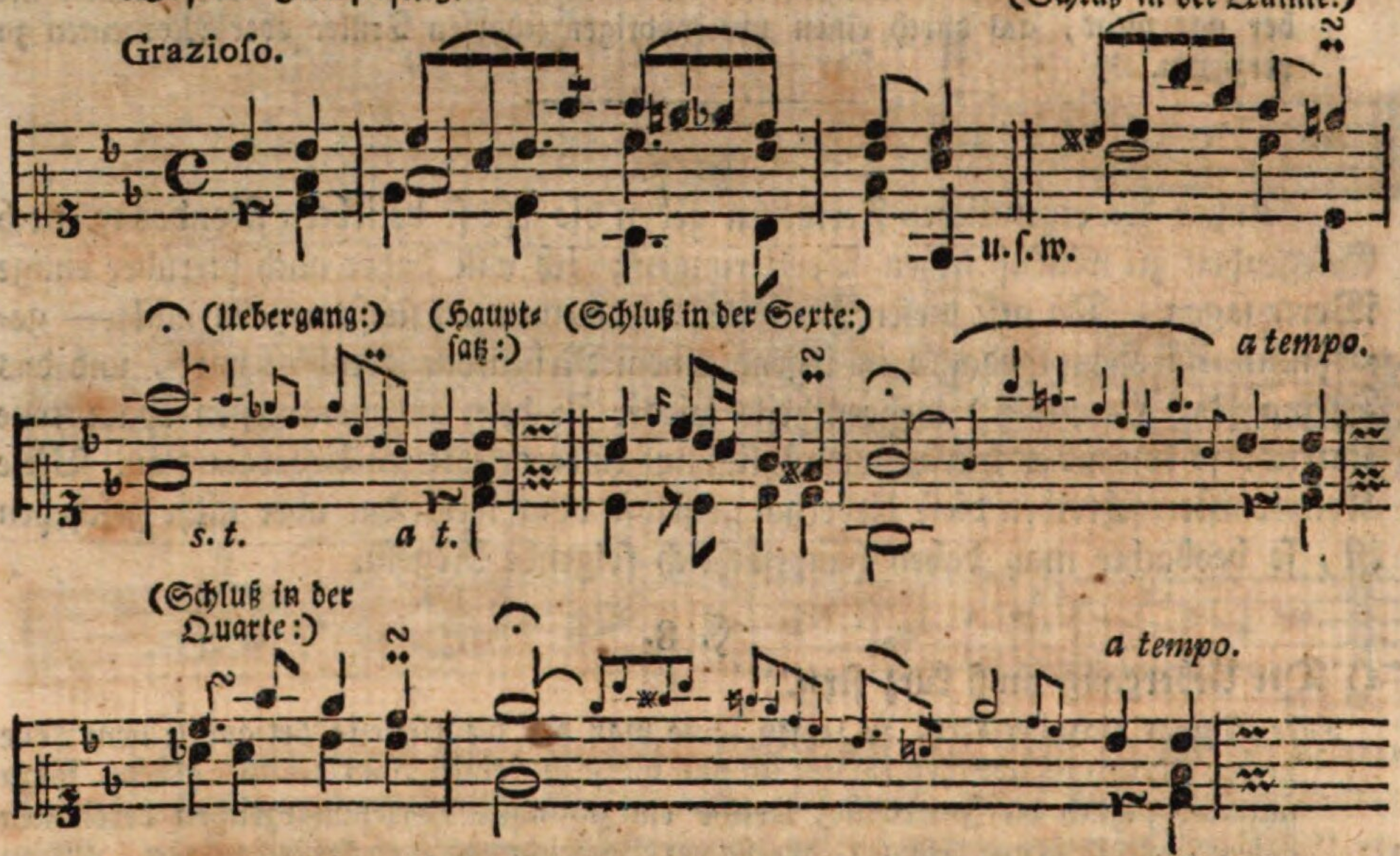
3) Der Uebergang muß, ſo gut es in der Kürze möglich iſt, dem Hauptcharakter des Tonſtückes entſprechen. Uebrigens iſt man auch hierbey in Anſehung des Taktes ungebunden.

(S. die erſte Anmerkung zu §. 4.)

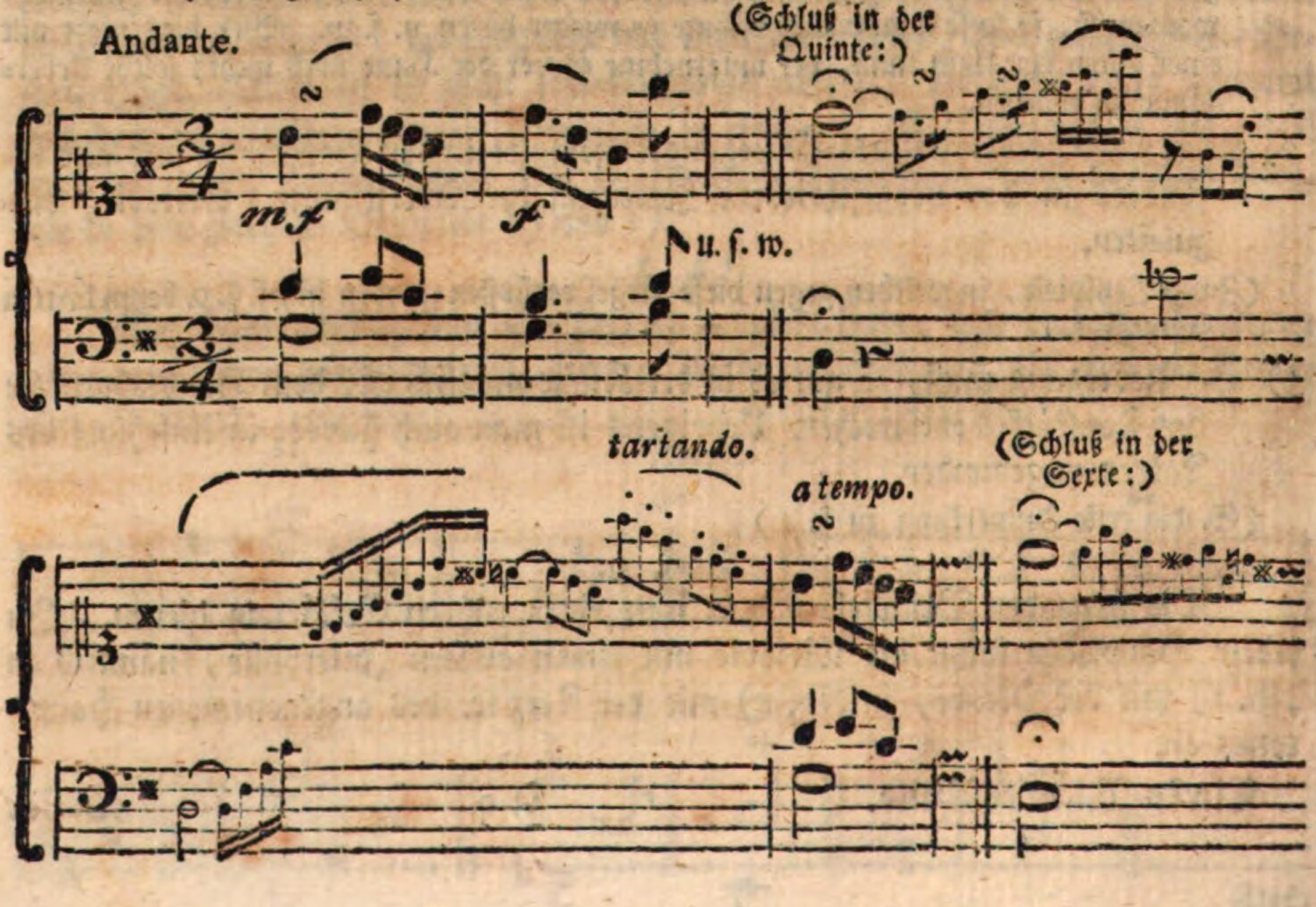
§. 9.

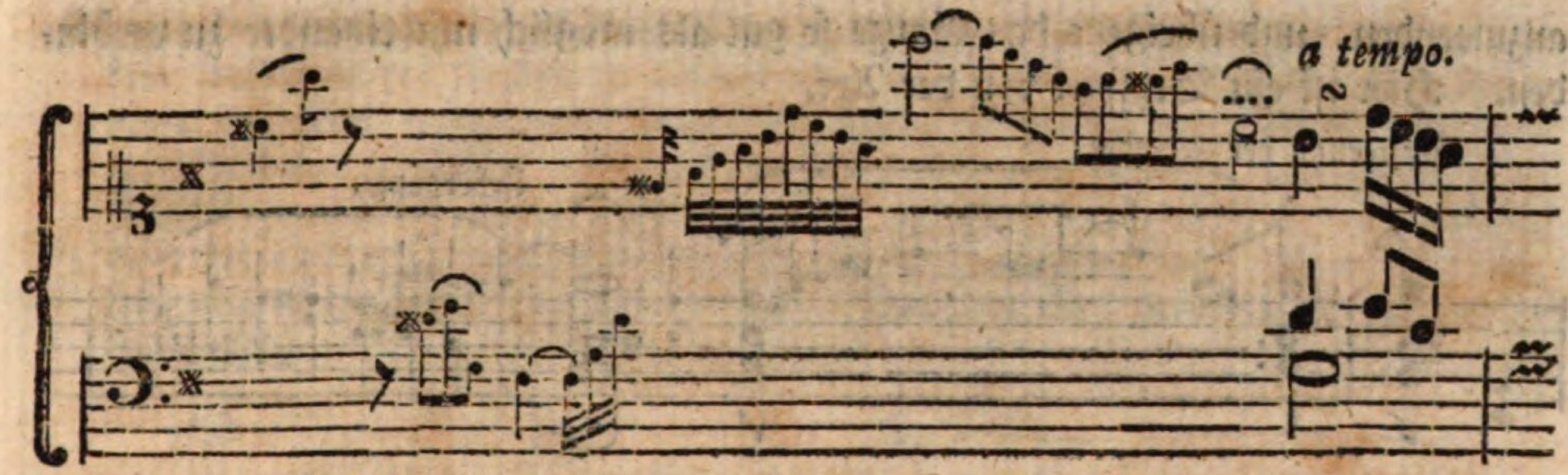
Die folgenden Beyſpiele mögen ſtatt einer nähern Erklärung dienen. In jedem Hauptſatze fängt die Melodie mit einem andern Intervalle, nämlich in No. 1) mit der Oktave, in No. 2) mit der Terz ꝛc. des angenommenen Haupttones an.

Erſter Hauptſatz.

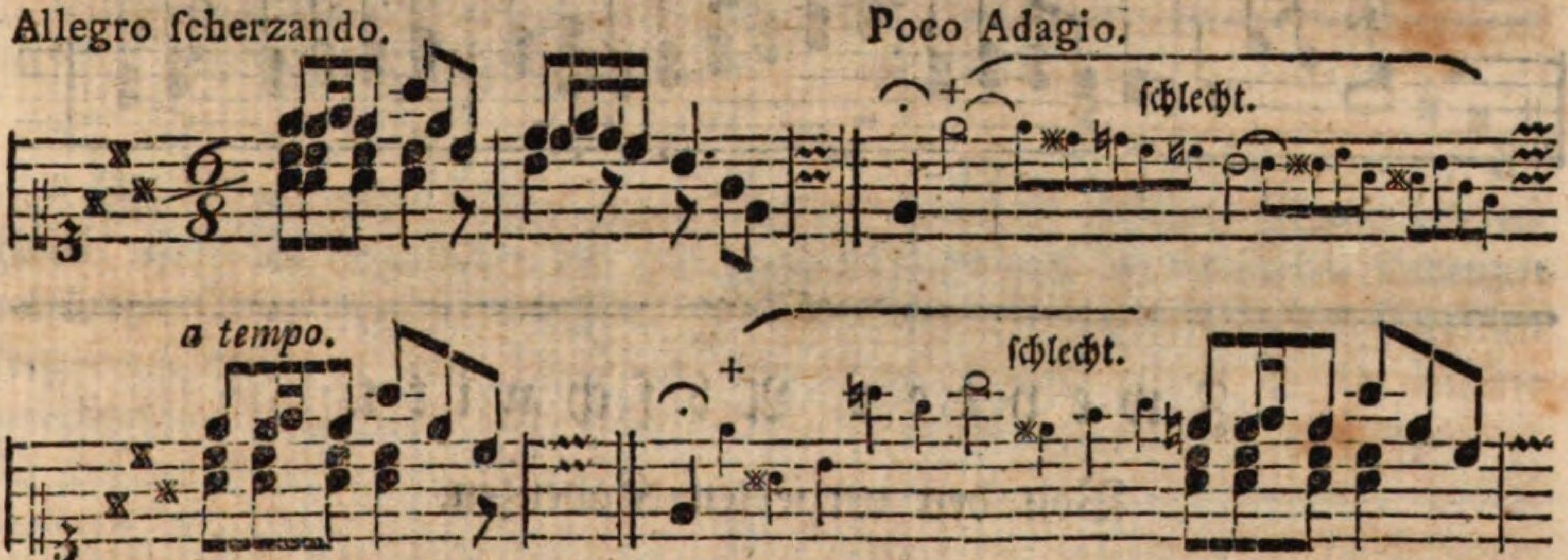


Zweyter Hauptſatz.





Dritter Hauptſatz.



Die kleinen Noten in dieſen Uebergängen bezeichnen die Dauer der Töne ebenfalls nicht ganz beſtimmt. (S. §. 5.)

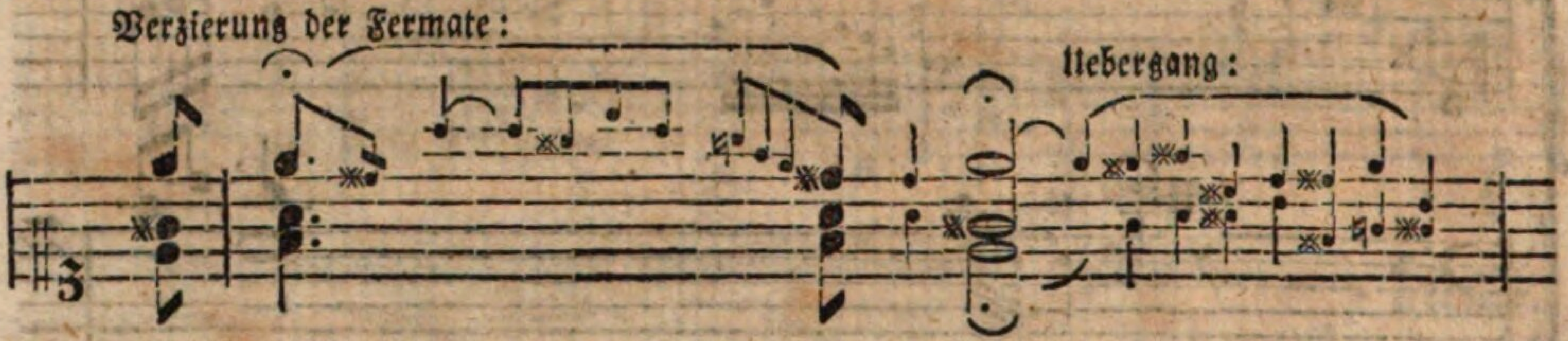
Daß auch die linke Hand an der Ausführung Theil nehmen kann, habe ich in den Uebergängen des zweyten Hauptſatzes gefliſſentlich bemerkt. Ich ſehe nicht ein, warum man dieſe Hand davon ausſchließen wollte, wenn durch ſie die Ausführung erleichtert und mannigfaltiger werden kann. Uebrigens dürften die beyden Uebergänge des erwähnten zweyten Hauptſatzes wohl ein wenig zu lang ſeyn.

Die letztern zwey mit + bezeichneten Uebergänge ſind in mehr als Einer Rückſicht ſchlecht; denn 1) führen ſie nicht in den Hauptton A zurück; 2) ſind ſie dem tändelnden Charakter des Hauptſatzes ganz und gar nicht angemeſſen, und 3) leitet die letzte Note dieſer Uebergänge nicht in das vorgeſchriebene Intervall des Hauptſatzes ein.

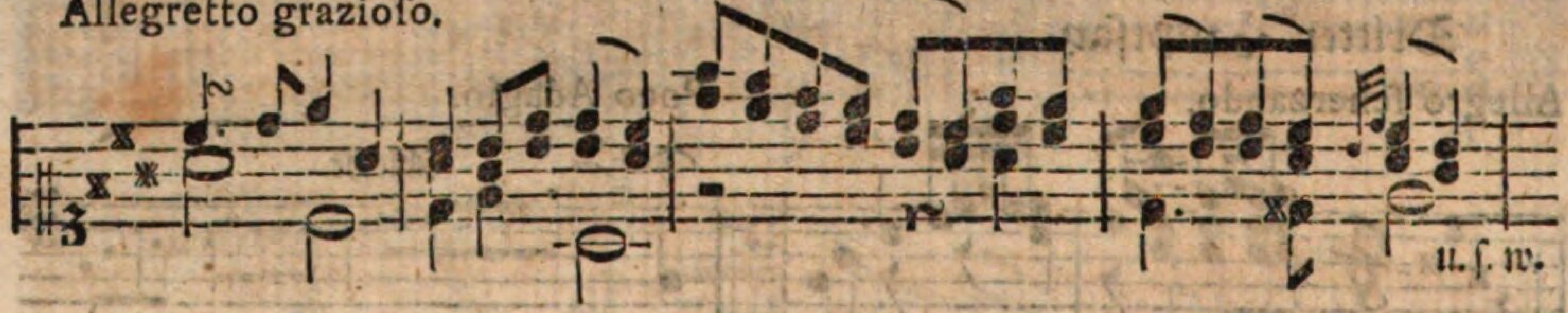
§. 10.

Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer vorhergehenden Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Man ſucht dabey die oben erwähnten Regeln anzu-

anzuwenden, und übrigens das Ganze ſo gut als möglich mit einander zu verbinden. Hier iſt ein Beyſpiel von der Art.



Allegretto grazioſo.



Zweyter Abſchnitt.

Von den verzierten Kadenzen.

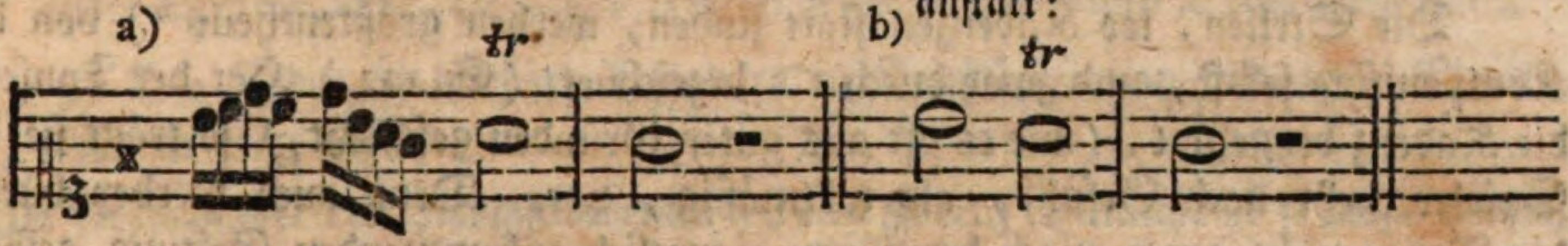
§. 11.

Das Wort **Kadenz** wird hauptſächlich in zweyerley Bedeutung gebraucht. Einmal verſteht man darunter überhaupt jeden Tonſchluß — welcher auf die in der Note zu §. 2. angezeigte Art am fühlbarſten bewirket wird — er mag am Ende oder in der Mitte ꝛc. eines Tonſtückes vorkommen. Die Beſchreibung der verſchiedenen Arten dieſer Kadenzen, (Tonſchlüſſe,) die Mittel, wodurch ſie mehr oder weniger fühlbar gemacht werden können, und alles, was ſich etwa ſonſt noch hierauf bezieht, übergehe ich mit Stillſchweigen, da hier von den genannten Tonſchlüſſen nicht die Rede iſt.

Im engern Sinne des Wortes **Kadenz** verſteht man jetzt vorzugsweiſe darunter: die willkührlichen Verzierungen, welche vor einem völligen Tonſchluſſe in der Hauptſtimme angebracht, und unmittelbar vor der Schlußnote mit einem Triller geendiget werden. Dieſe ſchlechthin ſo genannten Kadenzen, mit einem Aufhalten des Taktes und der Begleitung, ſind es alſo, worüber ich in dem gegenwärtigen Abſchnitte einige Bemerkungen machen werde.

Ehedem

Ehedem brachte man vor den Tonſchlüſſen blos ſolche kleine Verzierungen an, welche kein Aufhalten des Taktes ꝛc. erforderten, wie etwa in dem nachſtehenden Beyſpiele a). Dieſe ſo genannten figurirten Kadenzen gefielen vermuthlich, man vergrößerte daher die Zuſätze, und band ſich dabey nicht mehr ſo ſtreng an den Takt. Die Begleiter waren ſo gefällig, ein wenig nachzugeben, (zu verweilen,) bis endlich nach und nach unſre verzierten Kadenzen daraus entſtanden ſind. Ihren Urſprung ſetzt man in die Jahre 1710 bis 1716.*) Das Vaterland derſelben iſt wahrſcheinlich Italien.



§. 12.

Ich würde nichts Neues ſagen, ſondern ſchon oft geführte Klagen wiederholen, wenn ich mich wider den ſehr großen Mißbrauch der verzierten Kadenzen erklärte. Denn nicht ſelten ſcheint es, ein Konzert ꝛc. werde blos der Kadenzen wegen geſpielt. — Der Ausführer ſchweift dabey nicht nur in Abſicht auf die zweckmäßige Länge aus, ſondern bringt noch überdies allerley Gedanken darin an, die auf das vorhergegangene Tonſtück nicht die geringſte Beziehung haben, ſo daß dadurch der gute Eindruck, welchen das Tonſtück vielleicht auf den Zuhörer gemacht hatte, größtentheils wieder wegkadenziert wird. Dieſes Mißbrauches ungeachtet hat es doch viele Vertheidiger der Kadenzen gegeben, und noch giebt es deren viele. Selbſt geſchmackvolle Komponiſten ſchreiben oft ſolche Verzierungen vor, oder bezeichnen wenigſtens die Stellen, wo verzierte Kadenzen angebracht werden ſollen. Außerdem rechtfertigen ſogar ſcharfſinnige Philoſophen aus Gründen, welchen ſich wenig entgegen ſetzen läßt, den Gebrauch dieſer Verzierungen; folglich iſt nicht ſo wohl die Sache ſelbſt, als vielmehr der Mißbrauch derſelben zu ahnden. Um dieſen Mißbrauch, wo möglich, etwas einſchränken zu

 helfen,

*) Daß man ſich ſchon früher der oben erwähnten figurirten Kadenzen (ohne Aufhalten des Taktes) bedient habe, beweiſt unter andern eine kleine Schrift: *Muſica moderna prattica &c.* von J. A. Herbſt. Der etwas lange deutſche Titel dieſer im Jahre 1658. zu Frankfurt am Mayn gedruckten Schrift heißt: „Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere, ſo ſonder„bare Luſt und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige Italieniſche Manier, mit geringer „Mühe recht gründlich können unterrichtet werden. Alles aus den fürnehmſten Italieniſchen „Authoribus, mit beſonderm Fleiß zuſammen getragen, auch mit vielen Clauſulis und Va„riationibus gezieret: Sonderlich aber für die Inſtrumentiſten, auf Violinen und Cornetten „zu gebrauchen, mit allerhand *Cadenzen* vermehret, und zum drittenmahl in Druck ver„fertiget ꝛc.“

helfen, will ich weiter unten die wichtigſten Erforderniſſe einer guten Kadenz durch Regeln zu beſtimmen ſuchen.

§. 13.

Man kann die verzierten Kadenzen in zwey Hauptklaſſen eintheilen. In die erſte Klaſſe gehören die **einfachen** oder **einſtimmigen**, in die zweyte aber die **doppelten** und **mehrſtimmigen** Kadenzen.

Die Stellen, wo Kadenzen ſtatt finden, werden größtentheils *) von den Komponiſten ſelbſt, und zwar durch 𝄐 bezeichnet. (S. 122.) Hat der Tonſetzer die Kadenz beygefügt, (wie es oft aus guten Gründen geſchieht,) ſo trägt ſie der Spieler mehr nach Gefühl, als taktmäßig, vor. Denn auch hierbey dürfen die Noten nicht genau nach der ihnen eigentlich zukommenden Geltung geſpielt werden. Worauf es aber bey einer einfachen Kadenz hauptſächlich ankommt, oder wie ſie beſchaffen ſeyn muß, das beſtimmen folgende Regeln näher.

§. 14.

1) Die Kadenz ſoll unter andern, wenn ich nicht ſehr irre, vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonſtück gemacht hat, auf das lebhafteſte verſtärken, und die wichtigern Theile des Ganzen gleichſam in einem Abriſſe oder äußerſt gedrängten Auszuge darſtellen.

Iſt dieſer Grundſatz richtig, ſo folgt daraus, daß viel Talent, Einſicht, Beurtheilungskraft ꝛc. dazu gehört, eine Kadenz zu machen, welche den genannten Forderungen entſpricht. Ferner würde folgen, daß man allenfalls einzelne vorzüglich wichtige Gedanken, zwar nicht ganz, aber doch auszugsweiſe, in die Kadenz einweben könne, wenn ſie geſchickt mit dem Ganzen verbunden werden. Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß eine ſolche Kadenz nur zu dem Tonſtücke, für welches ſie eigentlich beſtimmt iſt, und zu keinem andern, gebraucht werden kann.

2) Muß die Kadenz, ſo wie jede willkührliche Verzierung, nicht ſo wohl aus gefliſſentlich angebrachten Schwierigkeiten, als vielmehr aus ſolchen Gedanken beſtehen, welche dem Hauptcharakter des Tonſtückes auf das Genaueſte angemeſſen ſind.

Viele übrigens recht gute Spieler haben das ſchädliche Vorurtheil, man müſſe in Kadenzen hauptſächlich große Fertigkeit zu zeigen ſuchen. Daher miſchen ſie oft z. B. in Kadenzen zu einem Adagio von zärtlich traurigem Charakter die bunteſten und ſchwer-

*) Nur ſelten bringt der Spieler ohne Vorſchrift des Komponiſten eine verzierte Kadenz an; indeß geſchieht dies doch zuweilen mit gutem Erfolge z. B. in Sonaten für das Klavier allein ꝛc. wenn der Spieler einen ſchicklichen Zeitpunkt zu benutzen weiß.

ſchwerſten Paſſagen ein, da doch in dieſem Falle blos wenige gut vorgetragene, ſimple Töne die abgezielte Wirkung thun. Man hüte ſich alſo, eine lebhafte Kadenz in einem rührenden ꝛc. Adagio anzubringen, oder nach einem Allegro mit muntern Paſſagen eine matte Kadenz zu machen.

Als einen Vortheil, wie verſchiedene Charaktere, im Ganzen genommen, am beſten ausgedruckt werden können, merke man, daß die Traurigkeit in tiefen, faſt immer nur ſtufenweiſe folgenden, langen Tönen mit untermiſchten Diſſonanzen fortſchreitet. Die Freude ꝛc. hingegen wird durch hohe, konſonirende, oft weit von einander entfernte Töne, (Sprünge,) durch geſchwinde Paſſagen u. dgl. ausgedruckt.

3) **Die Kadenzen dürfen, beſonders in Tonſtücken von traurigem Charakter, nicht zu lang ſeyn.**

Im Geſange oder auf Blasinſtrumenten ſoll eine Kadenz eigentlich nur ſo lange dauern, als der Athem des Sängers ꝛc. zureicht. Auf beſaiteten Inſtrumenten möchte zwar dieſer Grundſatz nicht ſo ſtrenge zu befolgen ſeyn; aber deſſen ungeachtet ſind doch die ungeheuer langen Kadenzen, welche nicht ſelten mehrere Minuten dauern, keines Weges zu entſchuldigen.

4) **Ausweichungen in andere, beſonders ſehr entfernte, Töne finden entweder gar nicht ſtatt z. B. in kurzen Kadenzen, oder ſie müſſen mit vieler Einſicht, und gleichſam nur im Vorbeygehen, angebracht werden. Auf keinen Fall ſollte man in Töne ausweichen, worein der Komponiſt in dem Tonſtücke ſelbſt nicht ausgewichen iſt. Dieſe Regel gründet ſich, wie mich dünkt, auf die Geſetze der Einheit, welche bekanntermaßen in allen Werken der ſchönen Künſte befolgt werden müſſen. (Ueberdies ſoll die Kadenz, nach Reg. 1. nur eine kurze Darſtellung des Ganzen ſeyn.)**

Urſprünglich lag bey den Kadenzen blos die Harmonie des Quartſextenakkordes und allenfalls des darauf folgenden Dreyklanges zum Grunde; allein gegenwärtig möchte dieſer harmoniſche Bezirk wohl zu enge ſeyn. Man kann daher ausweichen; nur verweile man in Nebentönen ꝛc. nicht zu lange, damit nicht das Gefühl des Haupttones verlöſche.

5) **So wie die Einheit zu einem wohlgeordneten Ganzen erfordert wird, eben ſo nöthig iſt auch die Mannigfaltigkeit,*) wenn der Zuhörer aufmerkſam erhalten werden ſoll. Daher bringe man in Kadenzen ſo viel Unerwartetes und Ueberraſchendes an, als nur immer möglich iſt.**

Daß

*) Einheit und Mannigfaltigkeit können in einem Werke der Kunſt gar wohl neben einander beſtehen, und ſind beyde gleich nothwendig. Die Einheit erlaubt nicht, muntere und traurige ꝛc. Gedanken neben einander zu ſtellen; die Mannigfaltigkeit hingegen verlangt Abwechſelung ſolcher Gedanken, die einerley Charakter haben. Einheit im Mannigfaltigen, oder das Mannigfaltige der Einheit untergeordnet, iſt daher ein ſehr weſentlicher Theil der Schönheit.

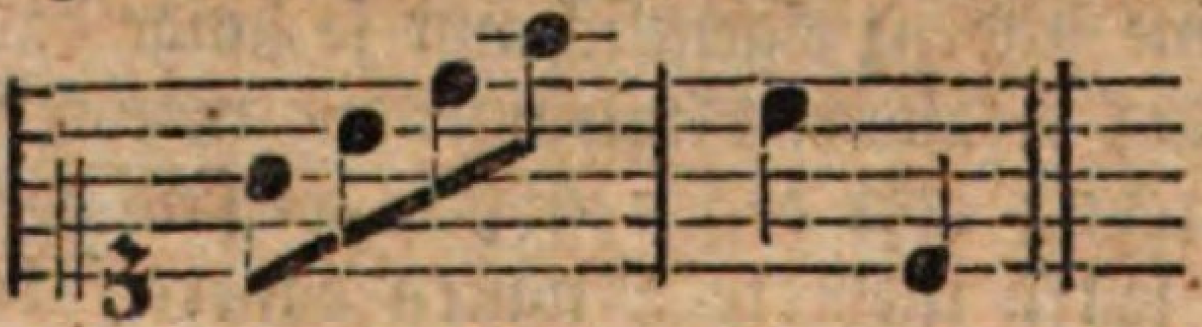
Daß dabey gegen die übrigen Regeln nicht verſtoßen werden darf, wird man ohnedies errathen.

6) Kein Gedanke, ſo ſchön er auch ſeyn mag, darf weder in eben dem Tone, noch in einem andern, oft angebracht werden.

Weil nämlich bey der mehrmaligen Wiederholung eines Gedanken die Aufmerkſamkeit des Zuhörers ebenfalls ermüden würde.

7) Jede eingemiſchte Diſſonanz muß, auch bey einſtimmigen Kadenzen, gehörig aufgelöſt werden.

Dies iſt ſogar alsdann nöthig, wenn man die Harmonie langſam bricht. Ein mäßig geübtes Ohr wird fühlen, daß in dieſem Beyſpiele:



nach dem f nicht c, ſondern e hätte folgen ſollen.

8) Eine Kadenz braucht zwar nicht gelehrt zu ſeyn, aber Neuheit, Witz, Reichthum an Gedanken ꝛc. ſind deſto unentbehrlichere Erforderniſſe dazu.

Man weiß den Endzweck der Kadenzen, und kann daher leicht begreifen, daß durch alltägliche Gedanken die Erwartung des Zuhörers wohl nicht befriediget werden möchte.

9) Einerley Bewegung und Taktart darf man in der Kadenz nicht durchgängig beybehalten; auch müſſen blos einzelne abgebrochene (nicht völlig ausgeführte) Sätze geſchickt mit einander verbunden werden. Denn das Ganze ſoll mehr einer nur eben aus der Fülle der Empfindung entſtehenden Fantaſie, als einem regelmäßig ausgearbeiteten Tonſtücke gleichen *). (Doch hat man dabey die erſte Regel nicht zu vergeſſen.)

Die Bewegung und Taktart des vorhergegangenen Tonſtückes kann zwar bey einzelnen Stellen der Kadenz füglich beybehalten werden, nur hüte man ſich auch in dieſer Rückſicht vor allzu großer Einförmigkeit. Bald ein ſingbarer Gedanke, bald ein lang ausgehaltener Ton, wobey man gleichſam erſt auf die Folge denkt, nun eine dem Charakter des Tonſtückes angemeſſene Paſſage — kurz Abwechſelung, ich möchte ſagen anſcheinende Unordnung **), macht die Kadenz unterhaltend und zweckmäßig.

10)

*) Vielleicht ließe ſich die Kadenz nicht unſchicklich mit einem Traume vergleichen. Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhafteſten Empfindung; aber ohne Zuſammenhang, ohne deutliches Bewußtſeyn. — So auch bey der Kadenz.

**) Man kann, dünkt mich, auch mit Kunſt und reifer Ueberlegung zu rechter Zeit nachläſſig ſcheinen.

10) Aus dem Vorigen folgt, daß eine vielleicht mit noch ſo vieler Mühe auswendig gelernte oder vorher aufgeſchriebene Kadenz doch ſo ausgeführt werden muß, als wären es blos zufällig und ohne Auswahl hingeworfene Gedanken, welche dem Spieler eben erſt einfielen.

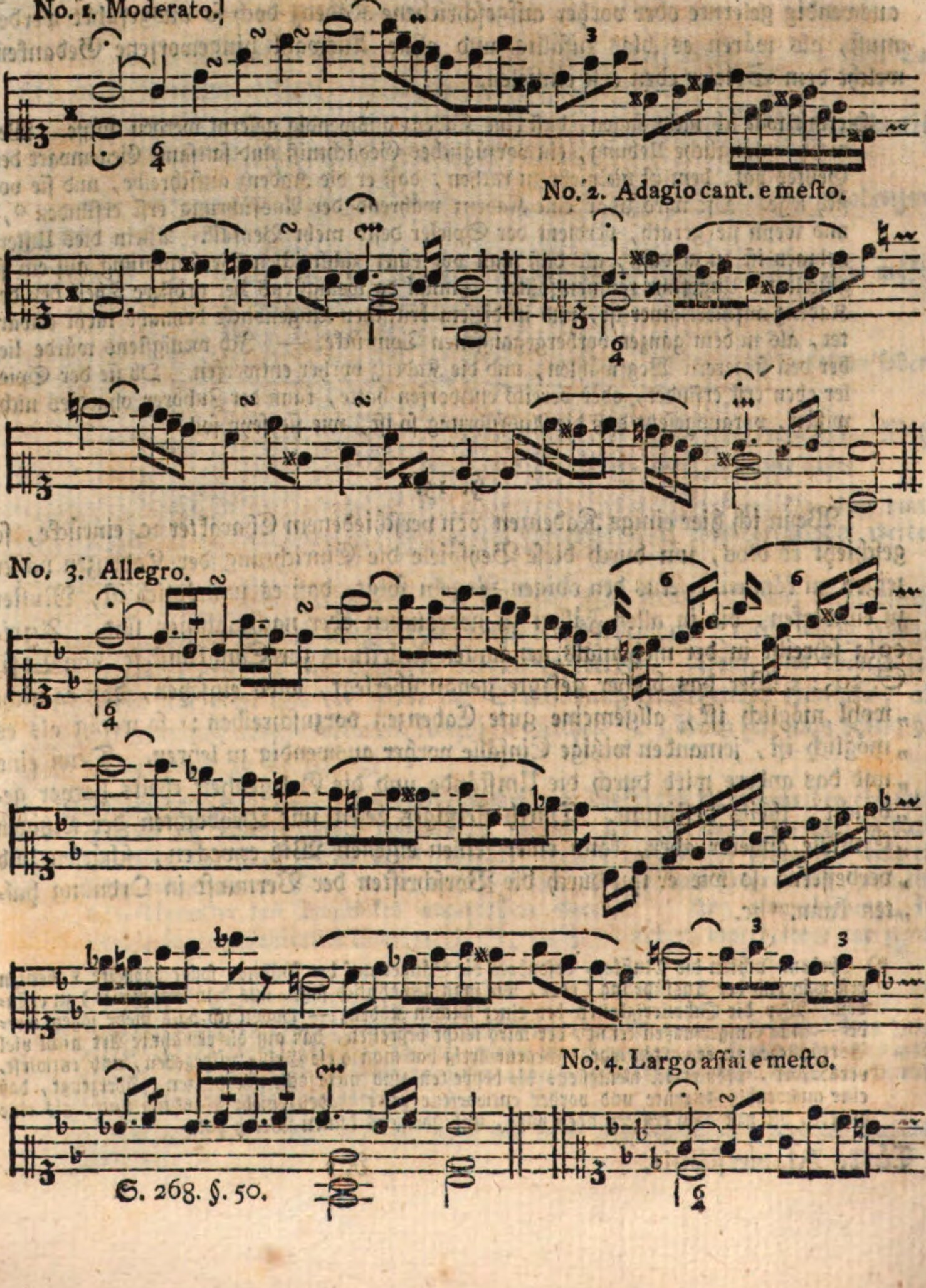
Hiermit will ich nicht ſagen, daß eine Kadenz auswendig gelernt werden müſſe. Wer nicht hinlängliche Uebung, ein vorzügliches Gedächtniß und ſattſame Gegenwart des Geiſtes hat, dem iſt vielmehr zu rathen, daß er die Kadenz aufſchreibe, und ſie vor ſich lege. Oft wird zwar eine Kadenz während der Ausführung erſt erfunden *,) und wenn ſie geräth, verdient der Spieler deſto mehr Beyfall. Allein dies Unternehmen iſt zu gewagt, als daß man vor einer zahlreichen Verſammlung auf ein ſo glückliches Ungefähr rechnen ſollte. Zumal da wenigſtens der größere Theil bey der Kadenz aufmerkſamer iſt, und in dieſem kritiſchen Augenblicke beynahe mehr erwartet, als in dem ganzen vorhergegangenen Tonſtücke. — Ich wenigſtens würde lieber den ſicherern Weg wählen, und die Kadenz vorher entwerfen. Ob ſie der Spieler eben erſt erfindet, oder bereits entworfen hatte, kann der Zuhörer ohnedies nicht wiſſen, vorausgeſetzt daß die Ausführung ſo iſt, wie ſie ſeyn ſoll.

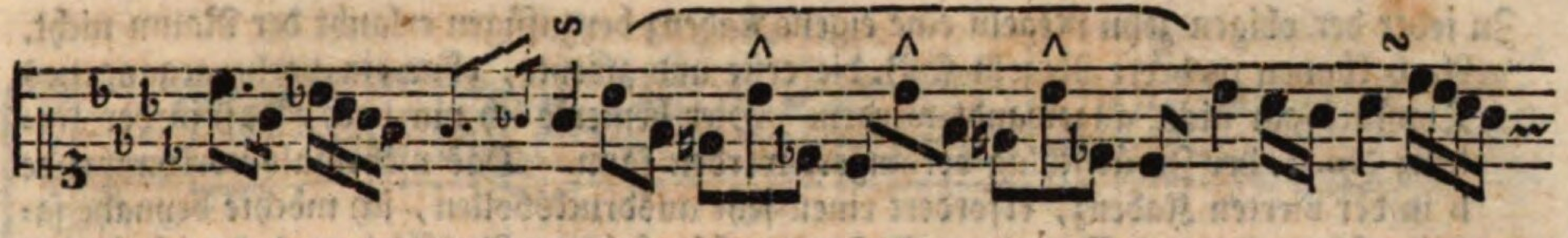
§. 15.

Wenn ich hier einige Kadenzen von verſchiedenem Charakter ꝛc. einrücke, ſo geſchieht es blos, um durch dieſe Beyſpiele die Einrichtung der Kadenzen näher zeigen zu können. Aus den obigen Regeln folgt, daß es unmöglich iſt, Muſter zu entwerfen, die in allen Fällen zu gebrauchen oder nachzuahmen ſind. Agricola ſchreibt in der mehrmals genannten Anleitung zur Singkunſt ꝛc. von Toſi, S. 205: „Wer das bisher geſagte genau überlegt, wird einſehen, daß es nicht „wohl möglich iſt, allgemeine gute Cadenzen vorzuſchreiben; ſo wenig als es „möglich iſt, jemanden witzige Einfälle vorher auswendig zu lehren. Denn eins „und das andere wird durch die Umſtände und die Gelegenheit theils hervor ge„bracht, theils beſtimmt. Durch fleißiges Leſen und Beobachten der witzigen „Einfälle anderer aber, kann einer ſeinen eigenen Witz erwecken, ſchärfen und „verbeſſern; ſo wie er ihn durch die Vorſchriften der Vernunft in Ordnung hal„ten kann.“ ꝛc.

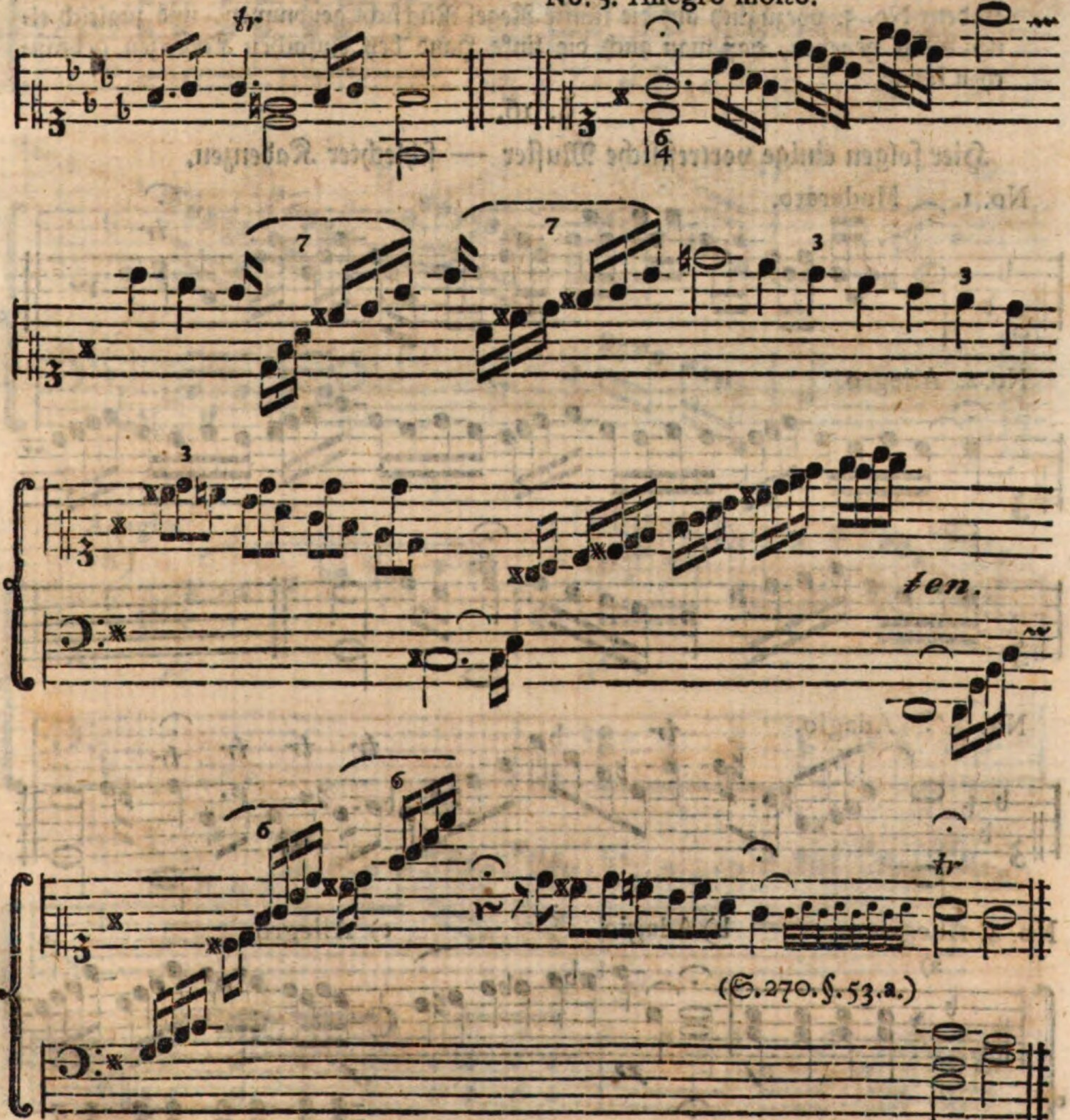
*) Ehedem ſuchten die Muſiker, beſonders die Sänger auf der Bühne, ſogar doppelte Kadenzen erſt während der Ausführung (oder, wie man gewöhnlich ſagt, aus dem Stegreife) zu erfinden. Wer die Schwierigkeiten bey einer ſolchen Kadenz — wovon ich bald mehr ſagen werde — nur einigermaßen kennt, der wird leicht begreifen, daß auf die erwähnte Art nicht viel Vorzügliches zu erwarten war. Gegenwärtig hat man dieſe Grille aufgegeben, und entwirft, verabredet, probirt ꝛc. wenigſtens die doppelten und mehrfachen Kadenzen; überzeugt, daß eine auswendig gelernte und vorher entworfene gute Kadenz mehr Wirkung thut, als eine andere, die nur eben erſt erfunden wird, und übrigens keinen Werth hat.

(blos auf den Quartſextenakkord gegründet.)





No. 5. Allegro molto.

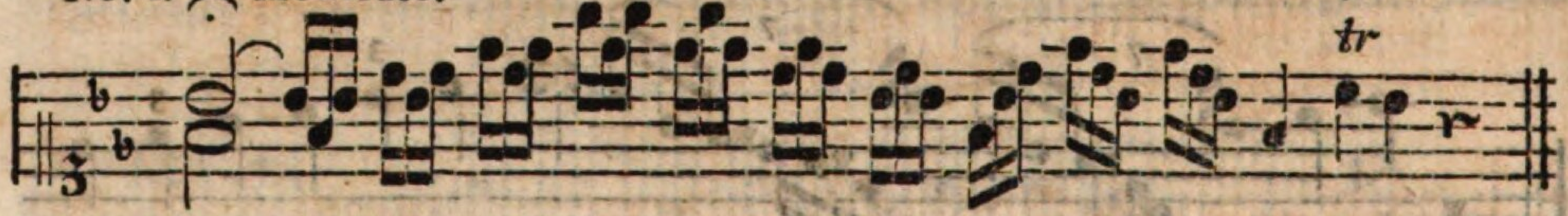


Zu jeder der obigen zehn Regeln eine eigene Kadenz beyzufügen erlaubt der Raum nicht. Auch können mehrere Regeln z. B. die erſte und zweyte, ohne ein vorhergegangenes Tonſtück gar nicht angewandt werden. Hier bemerke ich nur noch, daß in der Kadenz No. 3. der Zurückſchlag verlängert werden kann. Das mehrmals vorkommende b in der vierten Kadenz, erfordert einen ſehr ausdrucksvollen, ich möchte beynahe ſagen, ſchmachtenden Vortrag. Außer der ſehr fertigen Ausführung habe ich in der Kadenz No. 5. vorzüglich auf die fünfte Regel Rückſicht genommen, und zugleich einen Wink gegeben, daß man auch die linke Hand bey einfachen Kadenzen gebrauchen könne.

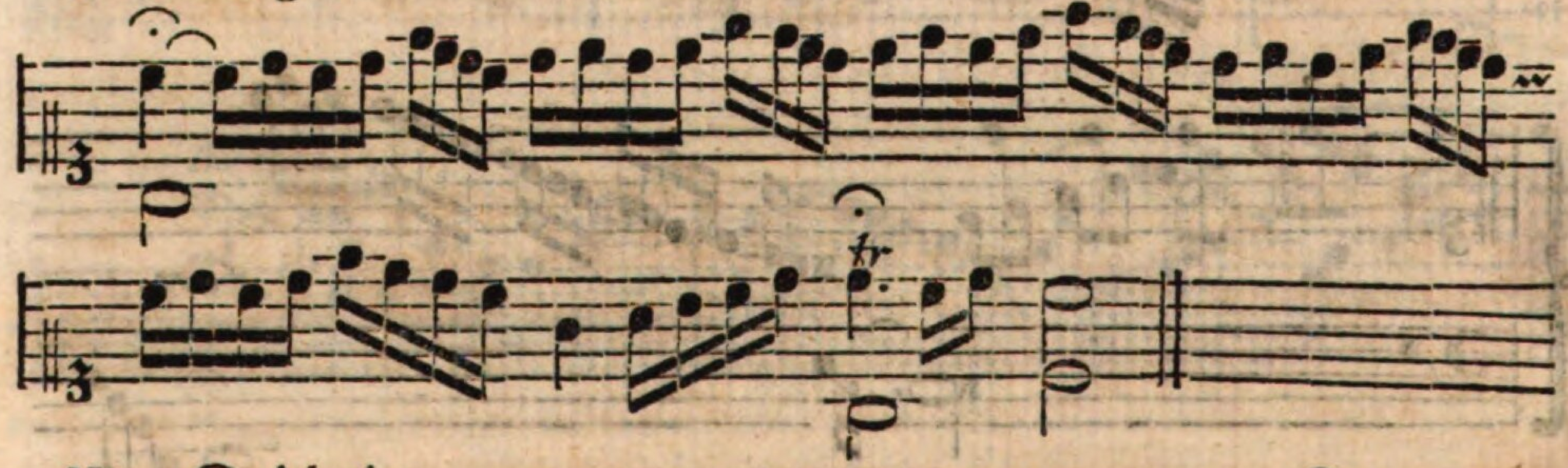
§. 16.

Hier folgen einige vortreffliche Muſter — ſchlechter Kadenzen.

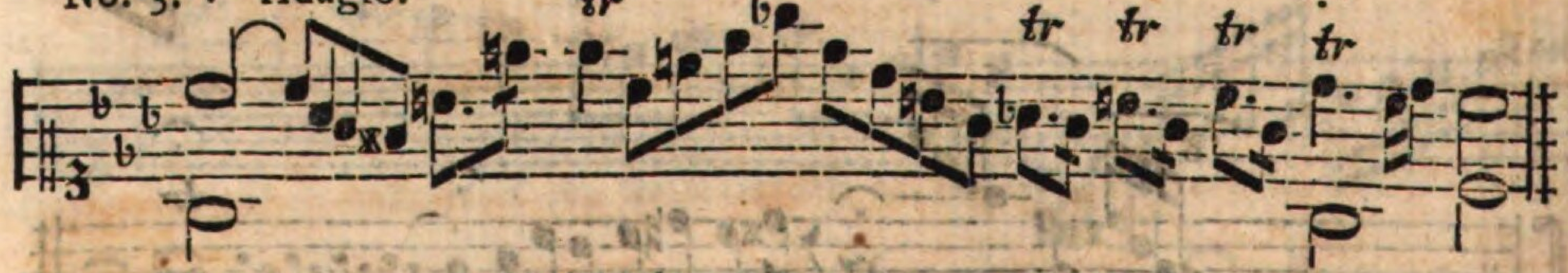
No. 1. Moderato.



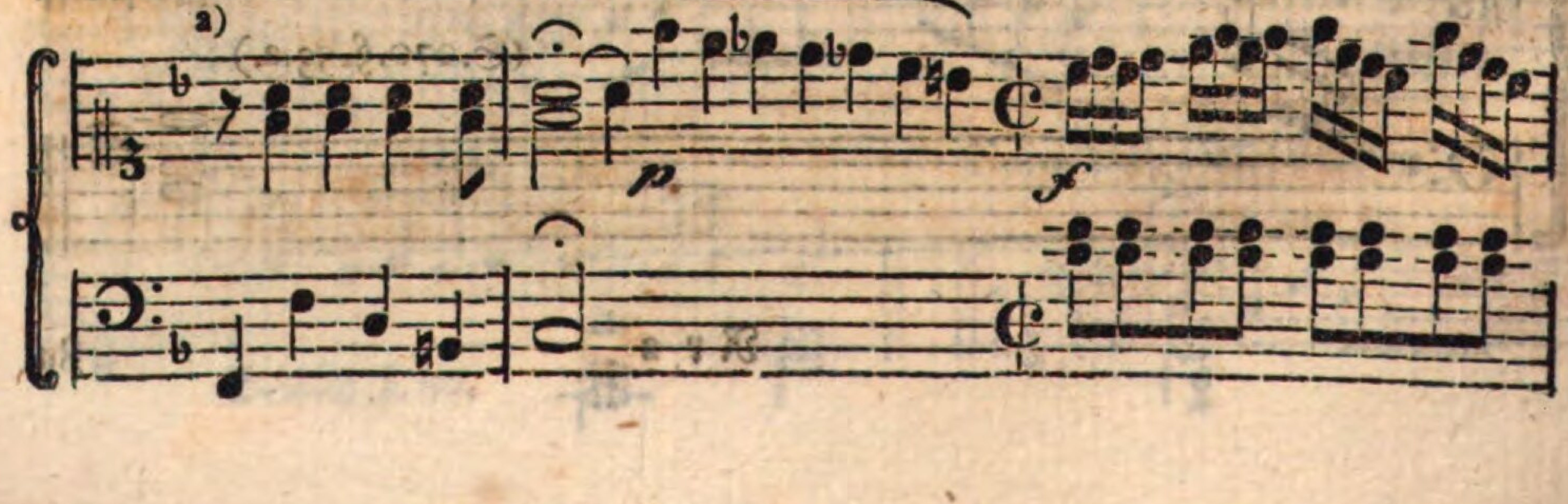
No. 2. Allegro.

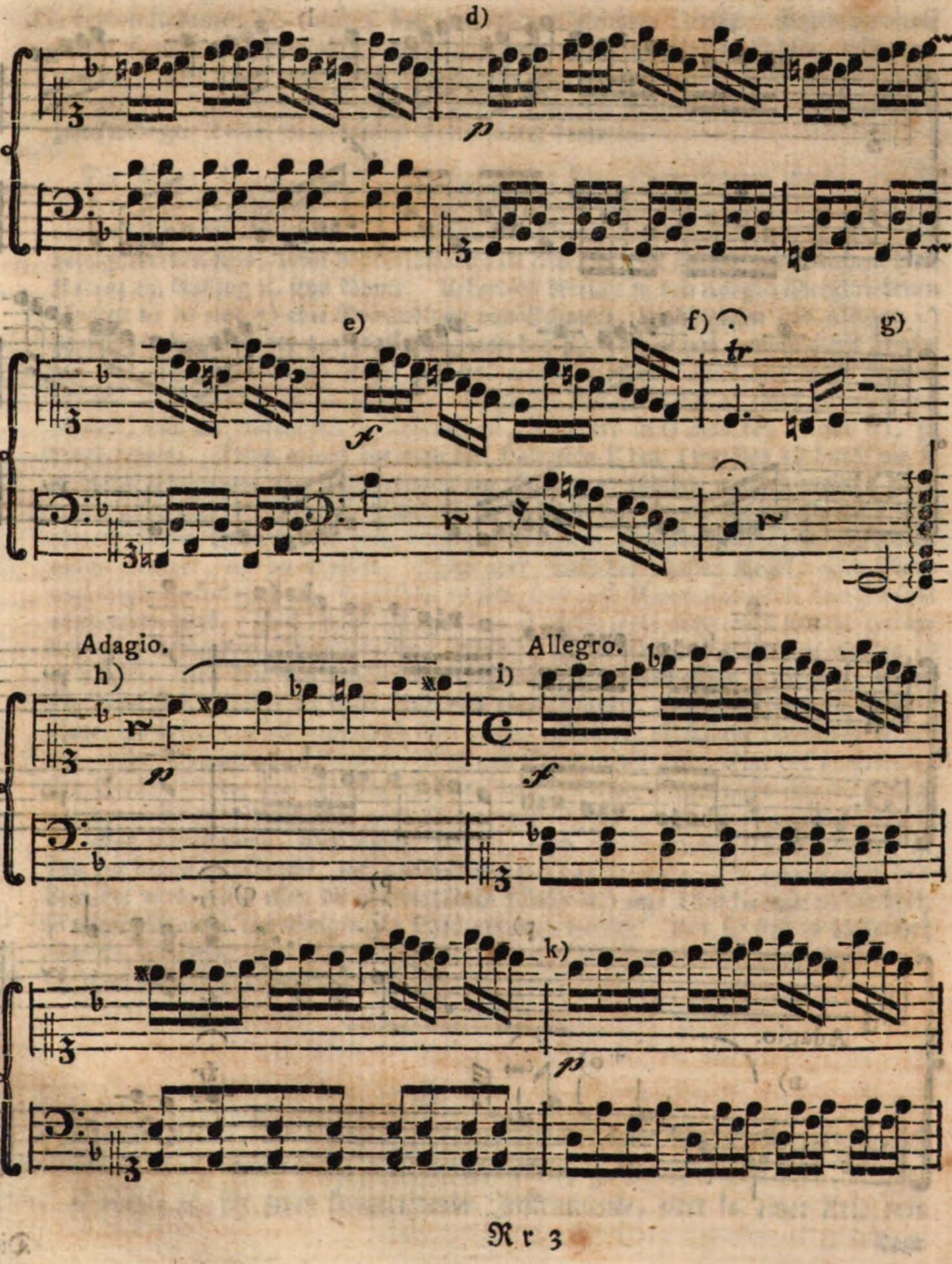


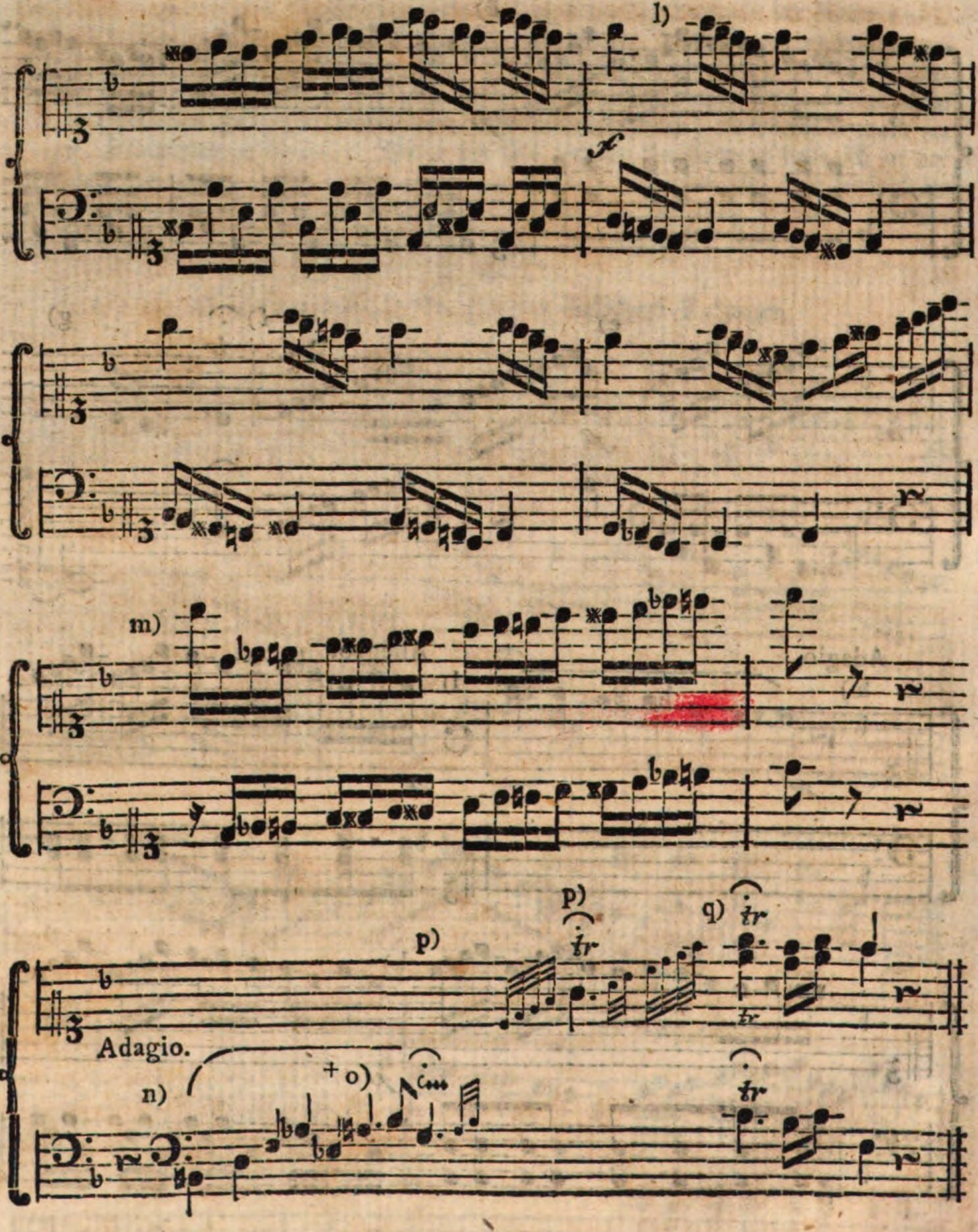
No. 3. Adagio.



No. 4. Allegro. b) Adagio. c) Allegro.




d)
p
e)
f)
g)
f
tr
Adagio.
h)
p
Allegro.
i)
f
k)
p



Die

Die beyden Kadenzen No. 1 und 2. ſind ziemlich von gleichem Werthe. Gegen die vierte Regel iſt zwar nicht verſtoßen, aber deſto mehr gegen die fünfte, ſechſte, achte und neunte. Beſonders wird man die Kadenz No. 2. wohl nicht ſehr gedankenreich finden. — In No. 3. ſind mehrere Fehler gegen die ſiebente Regel, wenn auch die zweckwidrigen Triller nicht mit in Betrachtung kommen.

Die Kadenz No. 4, worüber ich nur einige kurze Bemerkungen mache, enthält Fehler wider alle Regeln. Ueberdies kommen noch einige Modepaſſagen u. dgl. darin vor, welche geahndet zu werden verdienten. Die beyden erſten Regeln können nicht befolgt worden ſeyn, denn hoffentlich wird es kein Tonſtück geben, von welchem dieſe Kadenz ein Auszug ꝛc. ſeyn könnte. Ueberdies herrſcht in den Adagio überſchriebenen Stellen b) h) und n) eine Anwandlung von Schmerz, da hingegen das Allegro c) beynahe in den Ton der ausgelaſſenen, und bey i) einer etwas gemäßigtern Freude ausartet. Daß die dritte Regel ſehr nothwendig iſt, wird man bey dieſer Kadenz fühlen. Der vierten Regel zu Folge möchte die Ausweichung c) wohl zu zeitig geſchehen, und der Aufenthalt in Nebentönen, beſonders in G moll bey i) und k), zu lange dauern. Denn gewiß hat man den Hauptton F dur (welchen ich durch die ſo genannte Einleitung oder Vorbereitung zur Kadenz a) fühlbar machen wollte) ganz dabey vergeſſen. Auch iſt die Wendung in dieſes F dur bey o) viel zu plump. Die abwechſelnden Stellen von ganz entgegen geſetztem Charakter b) c) ꝛc. befördern nichts weniger, als die Einheit. Wenn aber, nach der fünften Regel, auch Mannigfaltigkeit erfordert wird, ſo verſteht es ſich, daß dieſe Mannigfaltigkeit dem Ganzen entſprechen muß. Das Ueberraſchende bey o) dürfte wohl nicht leicht jemand erträglich, viel weniger meiſterhaft finden. Auch die ſechſte Regel iſt übertreten worden c) d) i) k). Bey den ſehr unſchicklich eingemiſchten Harfenbäſſen d) und k) haben ſich kleine Fehler wider die reine Harmonie eingeſchlichen, und bey + wird die ſiebente Regel ins beſondere ſehr auffallend übertreten. Mehrere alltägliche Gedanken verrathen nichts weniger, als Neuheit, Witz und Erfindungskraft. Eine der langweiligſten Stellen iſt die bey l); folglich wäre auch die achte Regel nicht immer befolgt worden. Einerley Bewegung wird, der neunten Regel gemäß, bey c) d) i) k) und l) zu lange beybehalten. Der Triller bey f), nach der durchlaufenen Tonleiter, iſt ſehr zur Unzeit angebracht, weil dadurch eine Art von Fermate — in einer Kadenz! — bewirket wird. Da man die chromatiſchen Läufer m) und Täuſchungen p) oft hört, ſo müſſen ſie wohl von Einigen für ſchön gehalten werden. Und ſie ſind es vielleicht; aber am rechten Orte. Das Ende dieſer Kadenz krönt ein merkwürdiger Triller q), der aber doch ſo gar ungewöhnlich nicht iſt.

---

§. 17.

Zu doppelten oder zwey- und mehrſtimmigen Kadenzen ereignet ſich zwar ſeltener Gelegenheit, indeß ſoll doch zuweilen, z. B. in einem Trio, Quartette, Konzerte ꝛc. für zwey konzertirende Inſtrumente, oder in einer Arie mit

dem

dem obligaten Flügel, eine ſolche Kadenz angebracht werden *); ich will daher auch hierüber einige Worte ſagen.

§. 18.

Außer den §. 14. enthaltenen zehn Regeln, kommen hierbey noch folgende zwey hinzu:

1) Bey einer doppelten Kadenz können nur Stellen (Sätze) gebraucht werden, welche eine Nachahmung oder die Begleitung einer zweyten Stimme zulaſſen.

Hieraus folgt, daß die Verfertigung einer doppelten Kadenz ungleich mehrere harmoniſche Kenntniſſe vorausſetzt, als deren zu einer blos einfachen Kadenz erfordert werden.

Gewöhnlich verweilt (pauſirt) die Eine Stimme ſo lange, bis in der Andern ein kurzer Gedanke geendigt iſt; doch pflegen vor dem Schluſſe gemeiniglich beyde Stimmen in gebundenen Sätzen, allenfalls auch nur in Terzen oder Sexten, zuſammen zu ſpielen. Man hüte ſich aber, viele Intervalle von der Art unmittelbar nach einander folgen zu laſſen, weil der Zuhörer durch Abwechſelung unterhalten ſeyn will.

2) Dürfen nur ſolche Paſſagen gewählt werden, welche beyde Spieler ꝛc. heraus bringen können.

Man muß hierbey vorzüglich auf die Fähigkeit des Mitſpielenden, und außerdem auf die Eigenheit der Inſtrumente Rückſicht nehmen. Der geübtere Spieler darf daher nicht ſolche Schwierigkeiten einmiſchen, welche der Schwächere nicht bezwingen kann. Eben ſo hat z. B. der Klavierſpieler ſolche Paſſagen zu vermeiden, welche zwar auf ſeinem Inſtrumente bequem, auf der Violine ꝛc. hingegen gar nicht, oder nur mit der äußerſten Anſträngung heraus zu bringen ſind.

Dagegen darf eine doppelte Kadenz länger ſeyn, als eine einfache. Auch iſt das Wiederholen gewiſſer Stellen nicht nur erlaubt, ſondern der Nachahmung wegen ſogar nothwendig; wenn man nämlich die von der zweyten Stimme nachgeahmten Stellen eine Wiederholung nennen will. An eine beſtimmte Taktart iſt man zwar nicht gebunden, doch muß die Bewegung, (Stärke ꝛc.) in welcher der erſte Spieler eine nachzuahmende Stelle vorträgt, auch in der zweyten (nachahmenden) Stimme beybehalten werden. Nur pflegt man vorher d. h. zwiſchen jedem ſolchen einzelnen Gedanken, ein wenig über die beſtimmte Dauer zu verweilen. Daß aber in den zugleich auszuführenden zweyſtimmigen Sätzen beyde Spieler genau zuſammen treffen müſſen, verſteht ſich ohnedies.

(Der Raum erlaubt es nicht, die bereits entworfenen Doppelkadenzen für zwey verſchiedene Inſtrumente beyzufügen.)

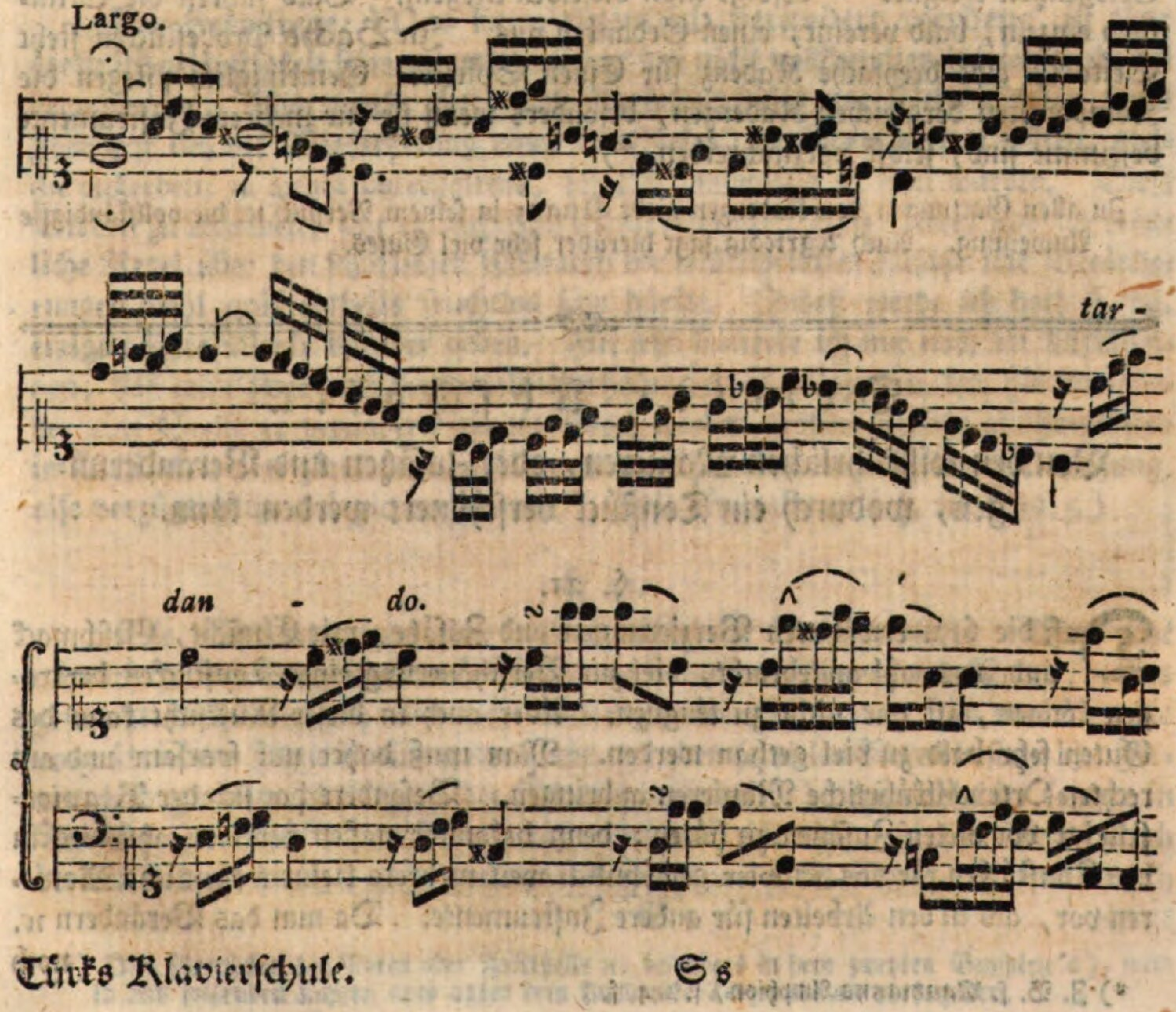
§. 19.

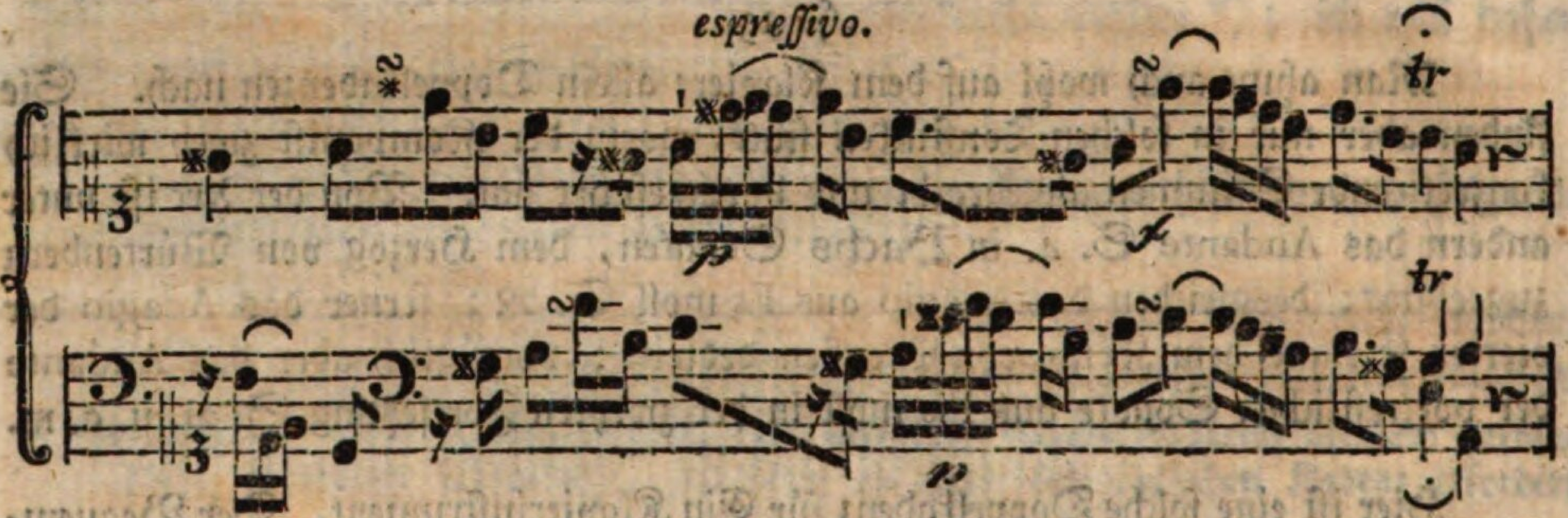
*) Die Frage: Ob, und wo eine doppelte Kadenz ſtatt finde? muß ich hier unbeantwortet laſſen. Daß ſich aber gegen den Gebrauch der doppelten Kadenzen noch mehr einwenden läßt, als gegen die Anwendung der einfachen, iſt ſehr begreiflich.

§. 19.

Man ahmt auch wohl auf dem Klaviere allein Doppelkadenzen nach. Sie finden aber nur in ſolchen Tonſtücken ſtatt, worin der Komponiſt zwey wirklich konzertirende Stimmen angebracht und durchgeführt hat. Von der Art iſt unter andern das Andante S. 4. in Bachs Sonaten, dem Herzog von Würtenberg zugeeignet; desgleichen das Adagio aus Es moll S. 28; ferner das Adagio der vierten Sonate dem König von Preußen dedicirt; vorzüglich aber das Andante der vortrefflichen Sonate aus Fis moll in der zweyten Fortſetzung S. 21. u. a. m.

Hier iſt eine ſolche Doppelkadenz für Ein Klavierinſtrument. Der Bequemlichkeit wegen ſchreibe ich die zweyte Diskantſtimme hin und wieder in das untere (für den Baß) beſtimmte Syſtem.





§. 20.

Bey den dreyſtimmigen Kadenzen — wozu ſich aber nur ſehr ſelten eine Gelegenheit ereignet — befolgt man dieſelben Regeln. Bald führen die Stimmen einzeln, bald vereint, einen Gedanken aus. In Bachs Probeſtücken ſteht Seite 18. eine dreyfache Kadenz für Einen Spieler. Gemeiniglich pflegen die Komponiſten dergleichen Kadenzen, beſonders wenn ſie für mehrere Inſtrumente beſtimmt ſind, ſelbſt vorzuſchreiben. *)

Zu allen Gattungen von Kadenzen giebt Quanz in ſeinem Verſuch ꝛc. die vollſtändigſte Anweiſung. Auch Agricola ſagt hierüber ſehr viel Gutes.

Dritter Abſchnitt.

Von den willkührlichen Manieren, oder Zuſätzen und Veränderungen, wodurch ein Tonſtück verſchönert werden kann.

§. 21.

Daß die §. 1. erwähnten Verzierungen und Zuſätze, mit Einſicht, Geſchmack und Auswahl angebracht, viel zur Verſchönerung eines Tonſtückes beytragen können, iſt gar nicht zu leugnen. Aber auch in dieſer Rückſicht kann des Guten ſehr bald zu viel gethan werden. Man muß daher nur ſparſam und am rechten Orte willkührliche Manieren anbringen. Beſonders hat ſich der Klavierſpieler vor vielen Zuſätzen zu hüten; denn bekanntermaßen kommen ohnedies in den Tonſtücken für das Klavier gewöhnlich weit mehrere kleine weſentliche Manieren vor, als in den Arbeiten für andere Inſtrumente. Da nun das Verändern ꝛc.

noch

*) J. B. ſ. Naumanns Amphion, ſ. 144. f.

noch überdies viele Kenntniſſe von der Harmonie, einen ſehr gebildeten Geſchmack, richtige Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausübung, Sicherheit im Takte u. ſ. w. vorausſetzt: ſo ſollte billig nur ein wirklicher Meiſter, und auch dieſer blos in einer glücklichen Stimmung dergleichen Manieren einmiſchen.

Ueber das unzeitige Verändern iſt ſchon verſchiedentlich geklagt worden, und doch war die Veränderungsſucht vielleicht nie größer, als gegenwärtig. Denn ſo mancher blos mechaniſch fertige Spieler, der übrigens gar keine Kenntniſſe, ja nicht einmal die nöthige Erfindungskraft beſitzt, läßt ſeinen Fingern freyen Lauf, und wird jedem Zuhörer von Geſchmack und richtigem Gefühle durch ſeine ganz zweckwidrigen Veränderungen und Zuſätze äußerſt läſtig. Die Komponiſten, deren Arbeiten unter die Finger ſolcher Spieler gerathen, ſind in der That zu bedauern.

§. 22.

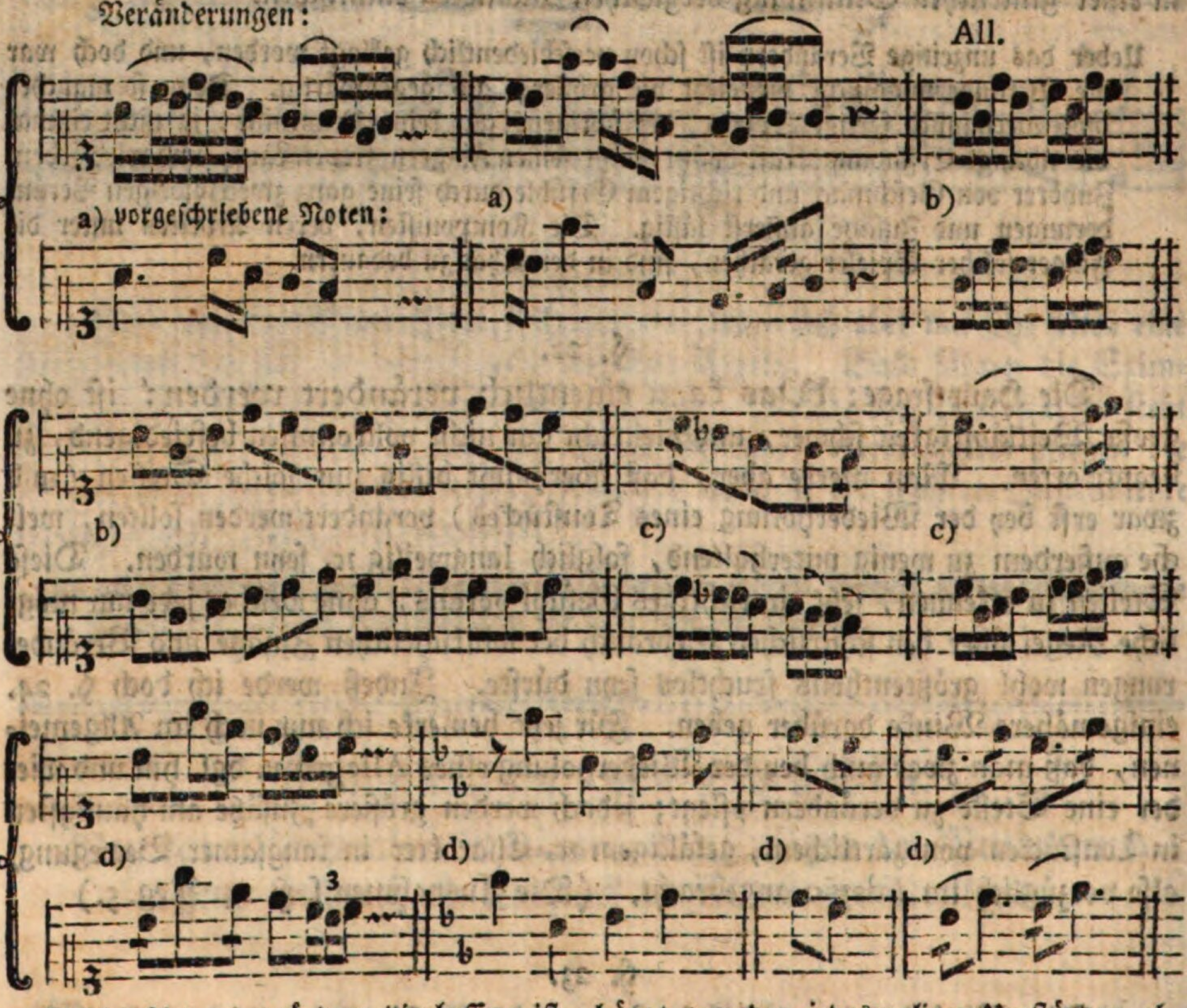
Die Hauptfrage: **Was kann eigentlich verändert werden?** iſt ohne große Weitläuftigkeit ſchwer, und vielleicht gar nicht vollkommen befriedigend, zu beantworten. Man merke aber, daß überhaupt billig nur ſolche Stellen (und zwar erſt bey der Wiederholung eines Tonſtückes) verändert werden ſollten, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig ꝛc. ſeyn würden. Dieſe Stellen zu erkennen, ſetzt ein richtiges Gefühl voraus, ohne welches jede nur mögliche Regel über den ſchicklichen Gebrauch der willkührlichen Zuſätze und Veränderungen wohl größtentheils fruchtlos ſeyn dürfte. Indeß werde ich doch §. 24. einige nähere Winke darüber geben. Für jetzt bemerke ich nur noch im Allgemeinen, daß man zwar auch bey der Wiederholung eines Allegro u. dgl. hin und wieder eine Stelle zu verändern pflegt; jedoch werden größere Zuſätze am häufigſten in Tonſtücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter in langſamer Bewegung, alſo vorzüglich im Adagio angebracht. (Die Ausnahmen ſ. §. 24. Reg. 5.)

§. 23.

Die Veränderungen ſind auf verſchiedene Art möglich. Man ſetzt nämlich zu den vorgeſchriebenen Noten noch mehrere hinzu, wie bey a), (dies geſchieht am häufigſten, aber nicht immer zweckmäßig,) oder man verändert die vorgeſchriebene Figur in eine andere, die aus eben ſo vielen Noten beſteht b). Ferner wird zuweilen die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies letztere in Tonſtücken, welche für das Klavier beſtimmt ſind, ſelten zu geſchehen pflegt. Auch verändert man durch das ſo genannte Verrücken *) der Noten, wenn nämlich

*) Dies Verrücken der Noten oder Taktheile ꝛc. beſonders in dem zweyten Beyſpiele d), wird in dem folgenden Kapitel auch unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* vorkommen.

einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern z. B. abwechſelnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abſtoßen, Tragen der Töne u. dgl. m.



Welche Art zu verändern die beſſere iſt, hängt von den jedesmaligen Umſtänden ab, und kann daher nicht genau beſtimmt werden; doch will ich ſogleich Eines und das Andere darüber bemerken.

§. 24.

Wer die oben erwähnten unumgänglich nothwendigen Erforderniſſe, nämlich Geſchmack, Kenntniß der Harmonie, Erfindungskraft u. ſ. w. beſitzt, der hat außerdem, in Abſicht auf die willkührlichen Verzierungen, ins beſondere noch die nachſtehenden Regeln zu befolgen.

1) Jede Veränderung muß dem Charakter des Tonſtückes gemäß ſeyn.

Hier kann das, was ich §. 14. 2) deswegen erinnerte, größtentheils angewandt werden. Der Endzweck dieſer Veränderungen iſt im geringſten nicht, die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, ſondern dem Affekte mehr Stärke und Wahrheit zu geben.

2) Die Veränderungen müſſen daher von Bedeutung und wenigſtens eben ſo gut ſeyn, als die vorgeſchriebene Melodie.

Im entgegen geſetzten Falle wäre es beſſer, ein Tonſtück unverändert zu laſſen.

3) Man darf einerley Manieren, wären ſie auch noch ſo ſchön und paſſend, nicht oft gebrauchen. Uebrigens verſteht es ſich, daß man die beſſern Verzierungen und weitläuftigern Zuſätze bis gegen das Ende eines Tonſtückes ſparen muß.

Damit nämlich die Aufmerkſamkeit des Zuhörers, beſonders bey längern Tonſtücken, immer unterhalten und gleichſam aufgefriſcht werde.

4) Die Zuſätze müſſen ganz leicht und nicht mühſam geſucht zu ſeyn ſcheinen. Daher muß ſie der Spieler nett und mit einer gewiſſen Ungezwungenheit vorzutragen ſuchen, wenn ſie ihm auch noch ſo viele Mühe verurſachen ſollten.

Wie viel eine ungezwungene (leichte) Ausführung zur Wirkung auf den Zuhörer beyträgt, wird im folgenden Kapitel gezeigt werden.

5) Diejenigen Stellen, welche an und für ſich ſchon vorzüglich ſchön oder lebhaft genug ſind, ſo wie die Tonſtücke, worin Traurigkeit, Ernſt, edle Simplicität, feyerlich erhabene Größe, Stolz u. dgl. der herrſchende Charakter iſt, muß man mit Veränderungen und Zuſätzen ganz verſchonen, oder ſie hierbey beſonders ſehr ſparſam und mit gehöriger Auswahl anbringen.

Es giebt gewiſſe Tonſtücke oder einzelne Stellen, die ſo ſprechend ſind, die ohne allen erborgten Schmuck ſo mächtig auf das Herz des Zuhörers wirken, daß ein ſchöner, dem Charakter entſprechender Ton, das leiſe oder ſtärkere Anſchlagen deſſelben u. dgl. die einzigen Mittel ſind, wodurch in ſolchen Fällen der Ausdruck erhöhet werden kann.

6) Der Takt muß auch bey den weitläuftigſten Manieren im Ganzen auf das Genaueſte gehalten werden.

Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor= oder nachkommen, ſo darf doch dadurch das Zeitmaß überhaupt nicht um den kleinſten Theil deſſelben verrückt werden. Indeß iſt freylich das Verrücken des Taktes bey einer gewiſſen Gattung von Muſikern ſo zur Mode geworden, daß Mancher glaubt, bey willkührlichen Zuſätzen dürfe man es in Anſehung des Taktes ſo genau nicht nehmen, oder es zeuge wohl gar von der Größe eines Virtuoſen, wenn er ſich beym Verändern ꝛc. nicht an

den Takt bindet. *) — Wirklich große Meiſter im Geſange und auf Inſtrumenten halten auch bey den weitläuftigſten Zuſätzen pünktlich Takt. Daß aber durch wohl überlegtes Zögern oder Eilen in gewiſſen einzelnen Fällen die Wirkung eines Tonſtückes ungemein verſtärkt werden kann, werde ich im folgenden Kapitel zeigen.

7) **Jede Veränderung muß auf die vorgeſchriebene Harmonie gegründet ſeyn.**

Dieſe ſiebente Regel wird ebenfalls ſehr oft übertreten; denn nicht ſelten hört man Veränderungen und Zuſätze, die nicht einmal mit dem vorgeſchriebenen Baſſe, noch weit weniger aber mit den begleitenden Mittelſtimmen verglichen, in Anſehung der Harmonie richtig ſind.

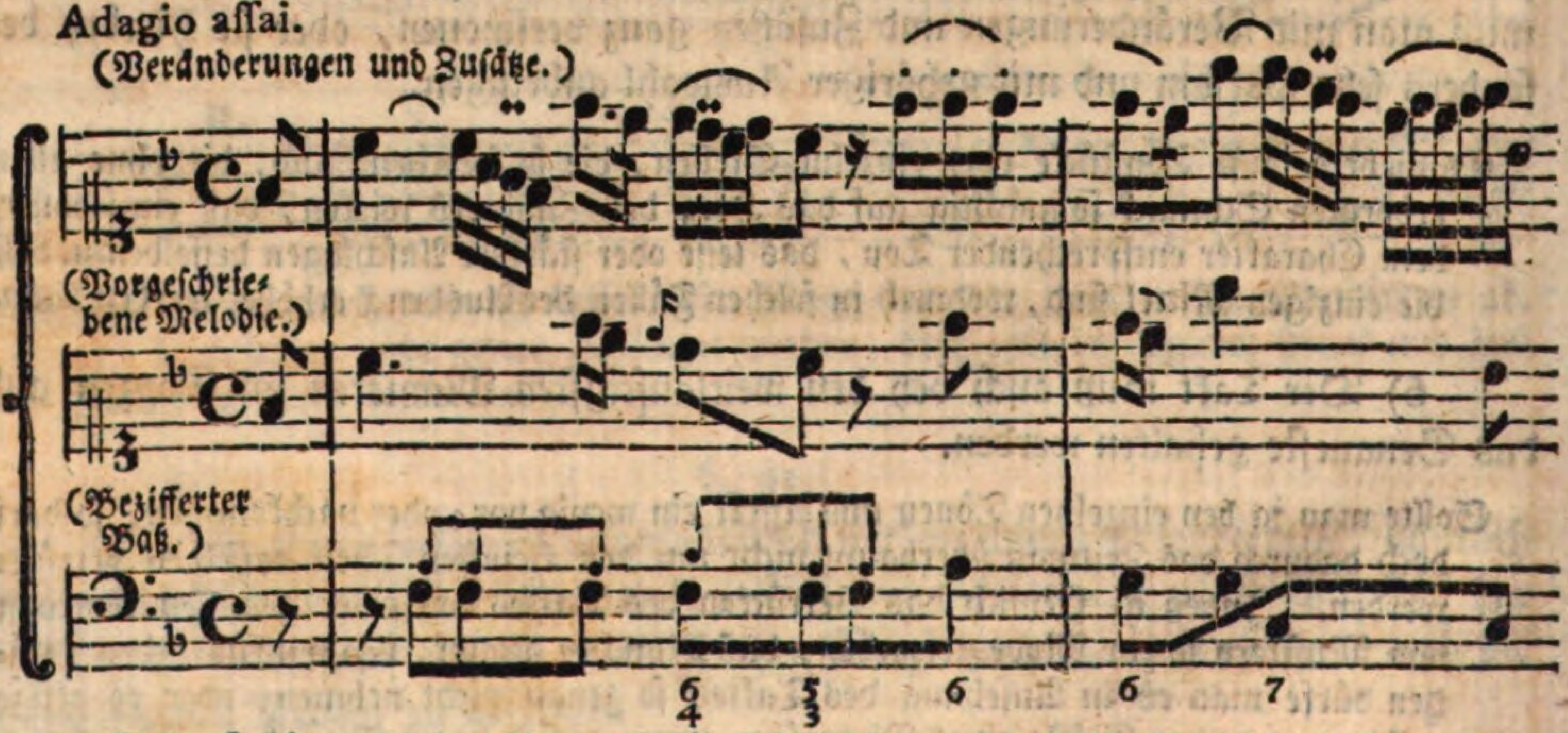
8) **In Klavierſachen erlaubt man zwar auch den Baß zu verändern, doch muß die Grundharmonie beybehalten werden.**

Wenn alſo im Baſſe c mit dem Dreyklange vorgeſchrieben iſt, ſo kann man dafür e mit dem Sextenakkorde greifen ꝛc.

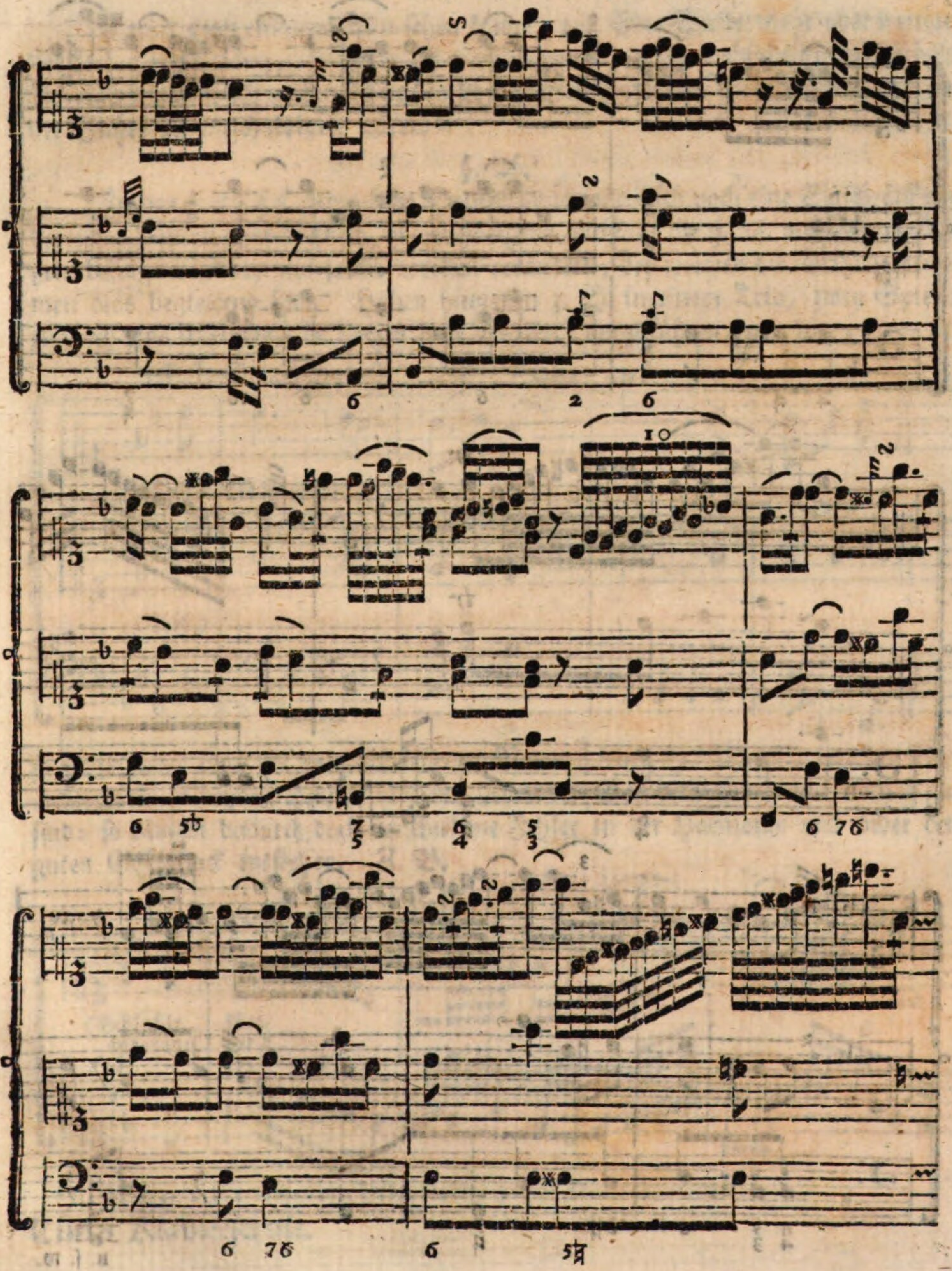
Dies zuſammen genommen iſt ungefähr das Wichtigſte, worauf es bey den willkührlichen Zuſätzen und Veränderungen ankommt. Andere kleine Vortheile, deren hier nicht gedacht werden konnte, muß man guten Spielern abzulernen ſuchen.

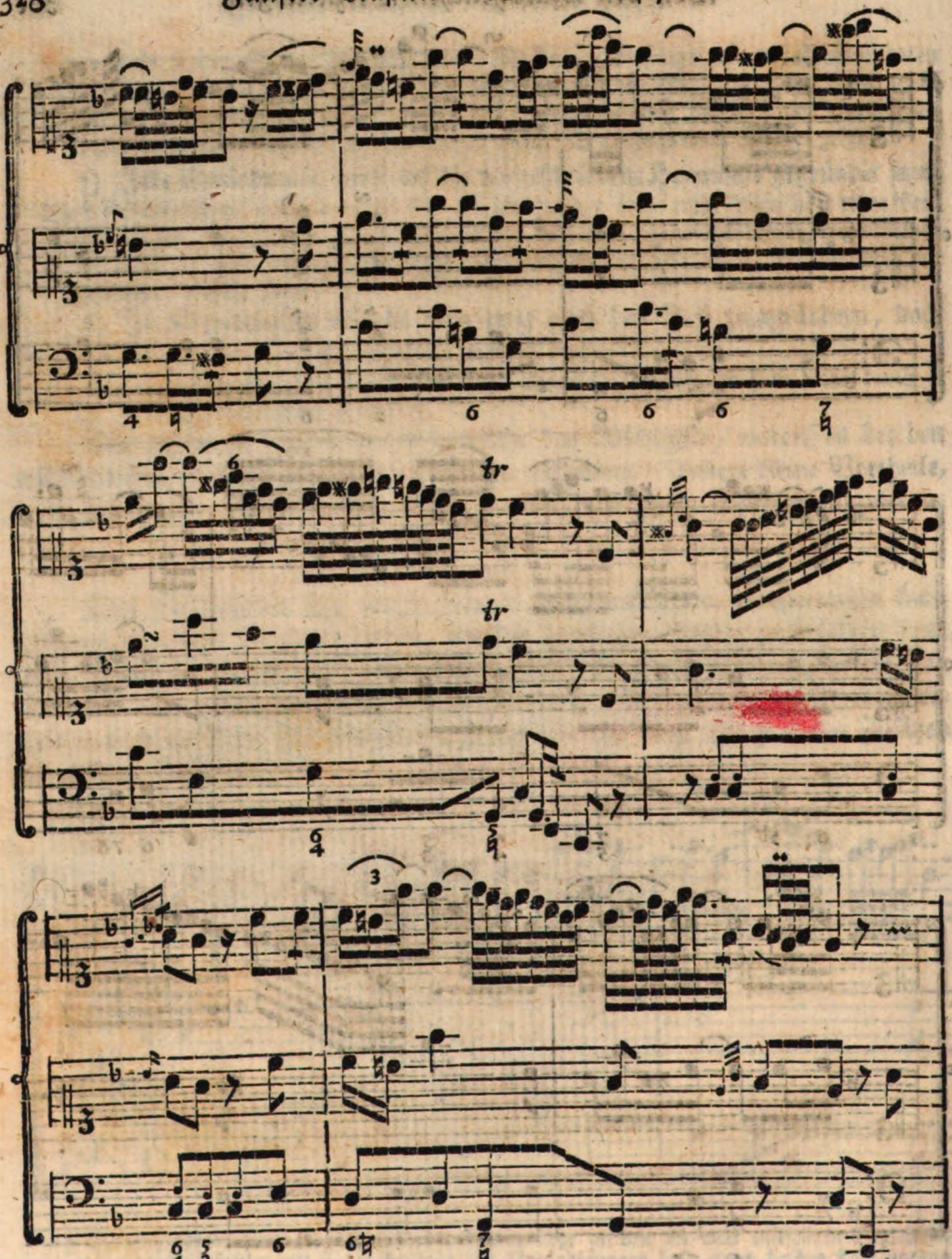
§. 25.

Das nachſtehende ſehr ſimple Adagio mit beygefügten Verzierungen kann einigermaßen zum Beyſpiele dienen, wie die gegebenen Regeln zu befolgen ſind. Alle konnten ſie hierbey nicht angewandt werden; denn dazu würde mehr als Ein Tonſtück von verſchiedenem Charakter erfordert. Ein geſchmackvoller Klavierſpieler wird ohnedies Melodien von einigem Werthe nicht mit ſo vielen Zuſätzen überladen, wie ich es hier aus Gründen gethan habe.



*) Einige Zuhörer glauben hingegen, die Schuld liege an den oft weit taktfeſtern Begleitern, wenn der Soloſpieler mit ſeinen Zuſätzen und Veränderungen bald einen halben Takt voraus, bald wieder ſo viel zu ſpät kommt. —



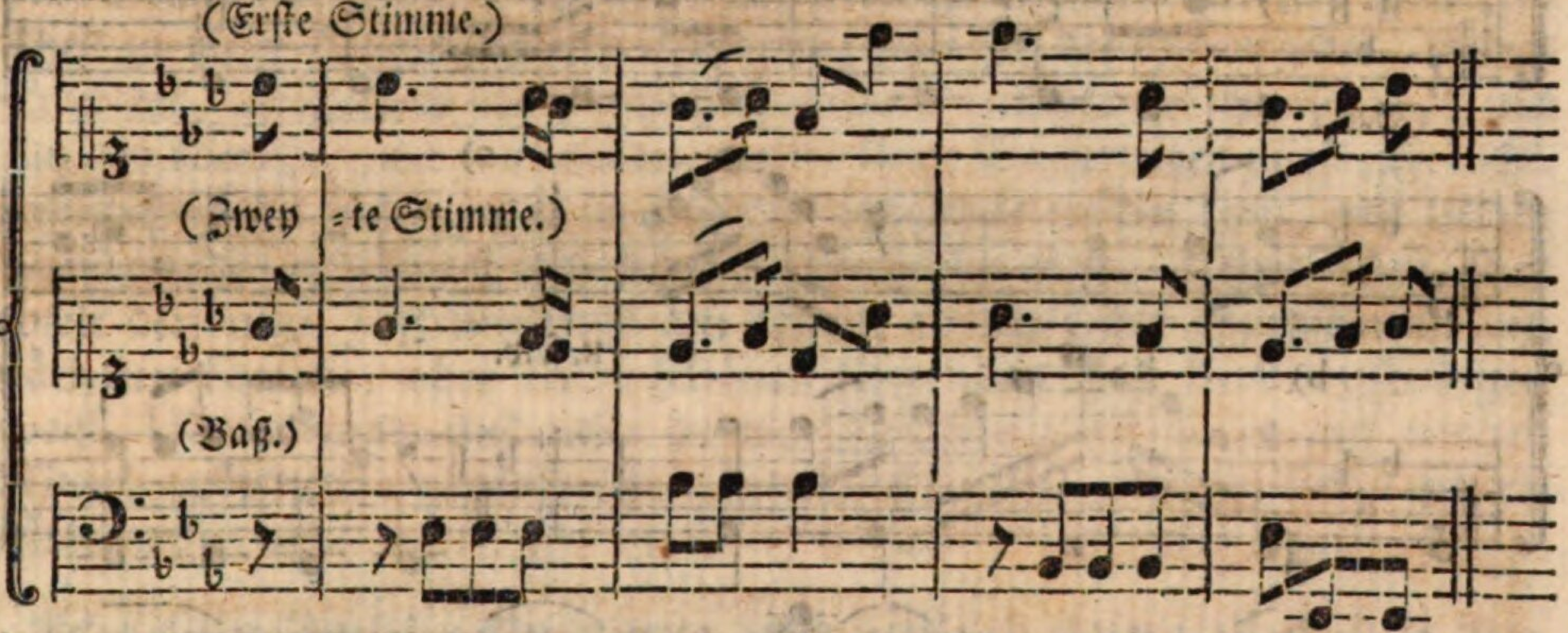


u. ſ. w.

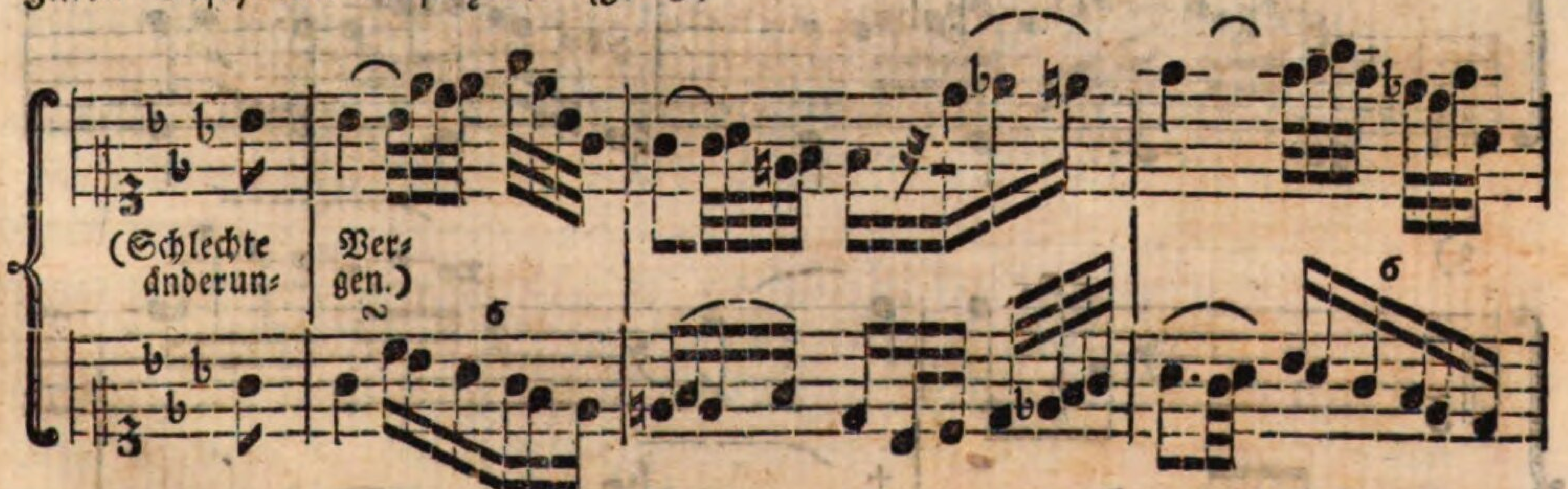
Damit man einigermaßen ſehen könne, wie Eine Stelle mehr oder weniger verziert werden kann, ſo habe ich verſchiedene Gedanken abſichtlich wiederholt. Uebrigens warne ich nochmals vor ſo überhäuften Zuſätzen, die höchſtens nur auf der Zither zu entſchuldigen wären.

§. 26.

Zu den §. 22. f. f. gemachten Bemerkungen muß ich noch eine Einſchränkung beyfügen. Man darf nämlich, wenn übrigens auch alle die §. 24. angezeigten Regeln befolgt würden, nur ſolche Stellen verändern, bey welchen die übrigen Stimmen blos begleitend ſind. Haben hingegen z. B. in einem Trio, zwey Spieler zugleich eine Melodie (in Terzen oder Sexten) auszuführen, wie hier:

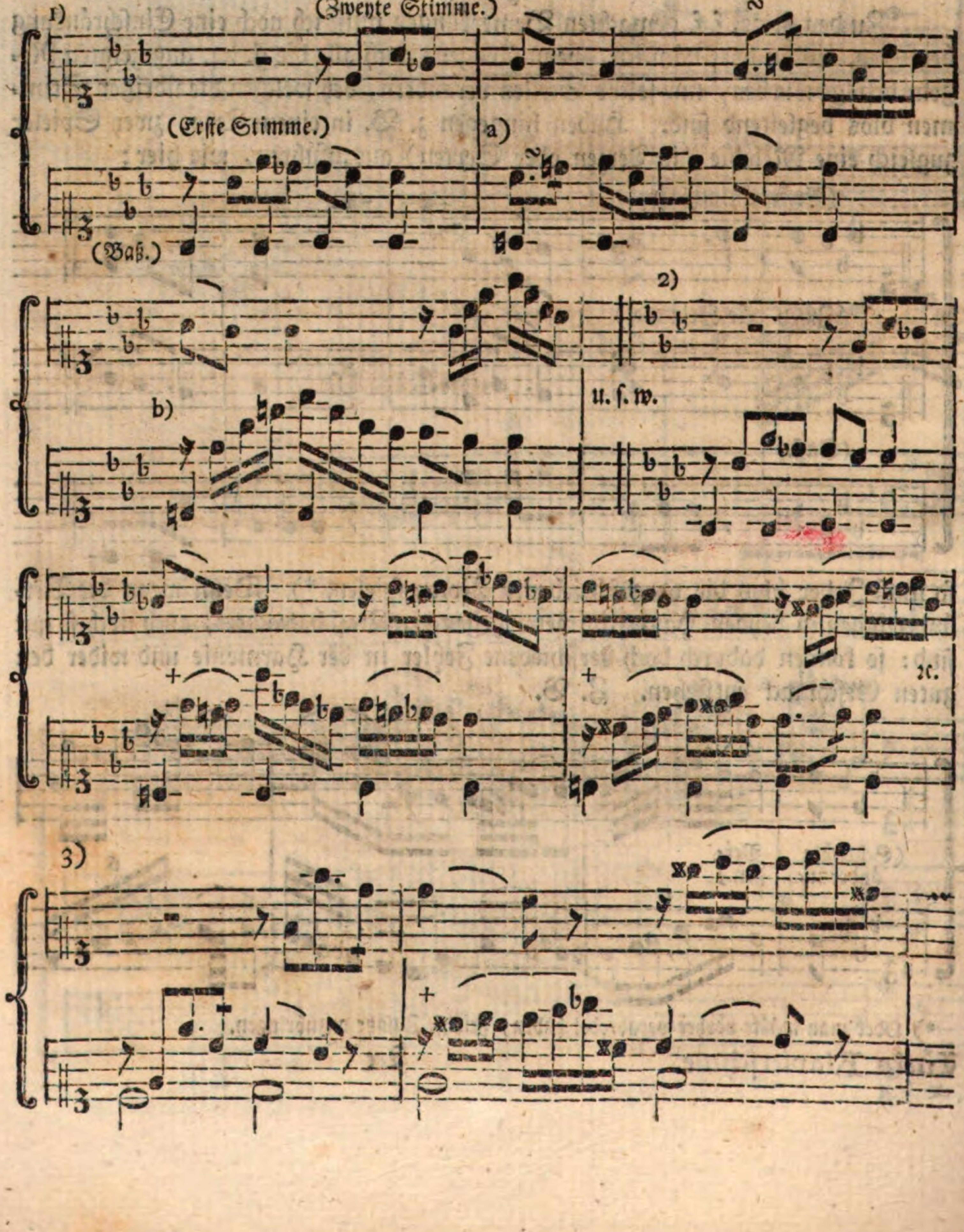


ſo muß Jeder blos die vorgeſchriebenen Noten ſpielen. *) Denn wenn die Veränderungen in beyden Hauptſtimmen, gegen den Baß betrachtet, auch noch ſo gut ſind: ſo können dadurch doch verſchiedene Fehler in der Harmonie und wider den guten Geſchmack entſtehen. Z. B.



*) Oder man müßte vorher verabredet haben, gewiſſe Zuſätze anzubringen.

Bey Nachahmungen finden noch eher Veränderungen ſtatt; doch gehört viele Einſicht dazu, nur ſolche Zuſätze zu wählen, die in der zweyten Stimme ohne Fehler nachgeahmt werden können. In dem folgenden Beyſpiele 1) wären die Veränderungen bey a) und b) nicht fehlerhaft. Man hüte ſich aber vor ähnlichen Zuſätzen, wie in den Beyſpielen 2) und 3), bey +.



Noch weniger ſind Zuſätze und Veränderungen alsdann zu entſchuldigen, wenn eine Stimme oder einzelne Stelle von mehreren Perſonen zugleich geſpielt wird. *)

§. 27.

Wer mehrere Beyſpiele ſtudieren will, um ſeine Einſichten in Abſicht auf den Gebrauch der willkührlichen Manieren zu erweitern, dem wüßte ich hierzu nichts Beſſers zu empfehlen, als Bachs ſechs Sonaten mit veränderten Repriſen. Die von Hiller herausgegebenen „ſechs italiäniſche Arien verſchiedener Komponiſten mit der Art ſie zu ſingen und zu verändern ꝛc.“ ſind zwar zum Theil zu dieſer Abſicht ebenfalls brauchbar; nur hat der Herausgeber, meines Erachtens, verſchiedene ſchöne einfache Melodien (vielleicht gefliſſentlich) doch mit Zuſätzen überladen, und ins beſondere gewiſſe kleine Verzierungen zu oft gebraucht. Uebrigens findet vieles, was im Geſange angebracht werden kann, mit kleinen Abänderungen allerdings auch beym Klavierſpielen ſtatt. **Ueberhaupt aber ſpielt derjenige Inſtrumentiſt am beſten, welcher der Singſtimme am nächſten kommt, oder einen ſchönen ſingenden Ton hervorzubringen weiß. Denn was ſind alle bunte Paſſagen, wenn es auf wahre Muſik ankommt, gegen einen ſchmelzenden, herzerhebenden, ächten Geſang!**

Ueber die willkührlichen Verzierungen haben vorzüglich Quanz und Toſi in ihren Schriften viele gute Bemerkungen gemacht.

*) Eine ſehr nöthige Anmerkung für manche Violiniſten.

Sechstes Kapitel.
Von dem Vortrage.

Erſter Abſchnitt.
Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erforderniſſen dazu.

§. 1.

Eines und das Andere, was zum guten Vortrage erfordert wird, habe ich zwar ſchon gelegentlich berührt; damit aber der Lernende das Ganze bequemer überſehen könne, ſtelle ich in dem gegenwärtigen Kapitel die einzelnen Theile des guten Vortrages neben einander, und füge hin und wieder einige vielleicht nicht ganz bekannte Bemerkungen hinzu.

§. 2.

Wer ein Tonſtück ſo vorträgt, daß der darin liegende Affekt (Charakter ꝛc.) auch bey jeder einzelnen Stelle auf das Genaueſte ausgedruckt (fühlbar gemacht) wird, daß alſo die Töne gleichſam zur Sprache der Empfindung werden, von dem ſagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag iſt daher der wichtigſte, aber auch der ſchwerſte Gegenſtand der praktiſchen Muſik.

§. 3.

Man weiß aus der Erfahrung, daß ein Tonſtück, nachdem es beſſer oder ſchlechter vorgetragen wird, ſehr verſchiedene Wirkung thut. Mittelmäßige Arbeiten können durch guten, ausdrucksvollen Vortrag ungemein gehoben werden, da hingegen das rührendſte Adagio, ſchlecht vorgetragen, beynahe alle Wirkung verliert, oder wohl gar eine unangenehme Empfindung erregt. Im letztern Falle glaubt man kaum daſſelbe Tonſtück zu hören, welches bey einem guten Vortrage ſo ſehr hinriß.

Die Komponiſten ſind zu bedauern, daß ſie ihre Arbeiten oft der Ausführung gefühl- und ſinnloſer Spieler Preis geben müſſen, weil in ſolchem Falle ihr Zweck gar nicht, oder nur halb erreicht wird. Andre Künſtler ſind des verdienten Beyfalls gewiſſer, denn ſie tragen ihre Arbeiten mehrentheils ſelbſt vor.

§. 4.

Aus dieſem Wenigen erhellet ſchon hinlänglich, daß dem Muſiker der Vortrag das Wichtigſte ſeyn muß. Denn bey aller Fertigkeit im Notenleſen und Spielen *) wird er ſeinen Hauptzweck, auf das Herz des Zuhörers zu wirken, ohne guten Vortrag gewiß nie ganz erreichen. Wer beydes, auszeichnende Fertigkeit, und guten Vortrag, zugleich beſitzt, der hat eben ſo lobenswürdige als ſeltene Verdienſte.

§. 5.

Zum guten Vortrage gehören, meines Erachtens, vorzüglich folgende Stücke: 1) überhaupt: eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenleſen, Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbaſſe und von dem vorzutragenden Tonſtücke ſelbſt; ſodann ins beſondere: 2) Deutlichkeit in der Ausführung, 3) Ausdruck des herrſchenden Charakters, 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewiſſer andern Mittel ꝛc. 5) richtiges Gefühl für alle in der Muſik auszudruckende Empfindungen und Leidenſchaften.

§. 6.

Ich merkte zwar §. 4. an, daß die Verdienſte eines ausübenden Muſikers nicht blos im fertigen Spielen beſtehen; indeß wird allerdings zum guten Vortrage ein gewiſſer bereits erlangter Grad der gedachten Fertigkeit, folglich zugleich eine gute Fingerſetzung (ſ. Seite 129. §. 1. f.) vorausgeſetzt. Denn wie ſollten zu langſam nach einander folgende, einzelne, oft zur Unzeit wiederholte Töne diejenige Empfindung in dem Zuhörer hervor bringen können, welche der Komponiſt in ein Tonſtück gelegt hat? Würde die vortrefflichſte Rede, von einem ſtotternden Menſchen gehalten, ihre völlige Wirkung thun? — Und doch wäre hierbey das öftere Wiederholen einzelner Worte dem Zuſammenhange gewiß nicht ſo nachtheilig, als ein ähnlicher Fehler in der Muſik. Kann man aber wohl, ohne einige bereits erlangte Fertigkeit, zuſammenhängend ſpielen, oder gut vortragen? Ich glaube die Nothwendigkeit dieſer Forderung als erwieſen vorausſetzen zu dürfen.

§. 7.

Daß Sicherheit im Takte ebenfalls ein nöthiges Erforderniß zum guten Vortrage iſt, wird ohnedies Jeder einſehen; ich habe daher auch hierbey nicht

 nöthig,

*) Man kann die Noten fertig leſen, d. h. mehrere mit einem Blicke überſehen können, und deſſen ungeachtet keine ſonderliche Fertigkeit im Spielen haben.

nöthig, mich auf Beweiſe einzulaſſen. (S. hiervon den ganzen vierten Abſchnitt des erſten Kapitels, beſonders aber Seite 105 — 107.)

§. 8.

Kenntniſſe vom Generalbaſſe ſind zum guten Vortrage unentbehrlich, weil verſchiedene Regeln von den Vorſchlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder diſſonirenden Harmonien u. ſ. w. ohne die erwähnten Kenntniſſe nicht befolgt werden können. *)

Unter den Werken, in welchen die Lehre vom Generalbaſſe vorgetragen wird, zeichnen ſich beſonders aus: C. P. E. Bachs Verſuch über die wahre Art, das Klavier zu ſpielen, zweyter Theil, und Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes in der Muſik, Zugabe zum erſten Theile. Doch ſetzt dieſes letztere Werk ſchon einige Kenntniſſe vom Generalbaſſe voraus, und iſt daher vorzüglich Geübtern zu empfehlen.

§. 9.

Wer ein ihm unbekanntes und zum Theil unverſtändliches Gedicht lieſet, der dürfte wohl ſchwerlich jede einzelne Stelle ſo deklamiren, daß dem Zuhörer von Geſchmack nichts mehr dabey zu wünſchen übrig bleiben ſollte. Dies iſt gewiß der Fall auch in der Muſik. Nur alsdann erſt, wenn der Tonkünſtler ein Stück kennt, wird er im Stande ſeyn jede einzelne Stelle deſſelben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen. Wer dies bey einem ihm noch ganz unbekannten Tonſtücke kann, der iſt in dieſer Rückſicht zu beneiden; denn ſelbſt die größten Meiſter der Kunſt behaupten, es ſey nur in ſehr wenigen Fällen möglich, den Charakter eines unbekannten Tonſtückes vollkommen gut d. h. bis auf jede einzelne Schattirung auszudrucken.

Zweyter Abſchnitt.

Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

§. 10.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechaniſchen Ausführung ſelbſt, 2) von dem Nachdrucke, welchen gewiſſe Töne erhalten, 3) von der richtigen Verbindung und Abſonderung muſikaliſcher Perioden. (S. §. 23.)

§. 11.

*) Nicht zu gedenken, daß dieſe Kenntniſſe ſelbſt auf das Notenleſen und Spielen vom Blatte einen großen Einfluß haben.

§. 11.

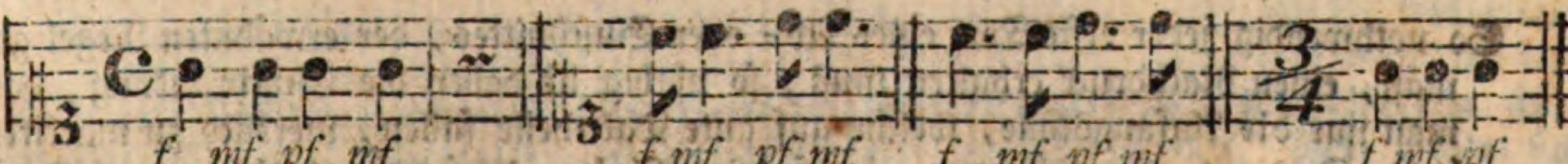
Zur mechaniſchen Deutlichkeit wird erfordert, daß man auch bey der geſchwindeſten Paſſage, ſo wie bey den weſentlichen und willkührlichen Manieren, jeden Ton mit der ihm zukommenden Stärke rund und deutlich von dem andern abgeſondert höre. Undeutlich ſpielen alſo diejenigen, welche entweder gewiſſe Töne ganz weglaſſen, (verſchlucken, überhüpfen,) oder ſie wenigſtens nicht voll und deutlich von einander abgeſondert hervor bringen. Durch einen allzu ſtarken oder zu ſchwachen Anſchlag der Taſten kann der Vortrag ebenfalls undeutlich werden. Dies iſt auch der Fall, wenn man die Töne zu kurz ſtößt, oder die Finger zu lange auf den Taſten liegen läßt.

§. 12.

Wer ein Gedicht ꝛc. ſo leſen will, daß es dem Zuhörer verſtändlich werden ſoll, der muß auf gewiſſe Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denſelben Vortheil hat auch der ausübende Muſiker anzuwenden. Hierbey entſteht nun die Frage: Welches ſind die Töne, die einen beſondern Nachdruck (Accent) erhalten müſſen? Alle möchten ſie wohl ſchwerlich zu beſtimmen ſeyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen, 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einſchnittes. Außer dieſen müſſen 3) noch verſchiedene §. 15. näher zu beſtimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden.

§. 13.

Was man unter guten und ſchlechten Takttheilen ꝛc. verſteht, iſt S. 91. f. erklärt worden. Hier merke ich nur noch an, daß bey einem feinen Vortrage, außer der erſten und wichtigſten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil *) einen Nachdruck erhält, der aber nicht ſo merklich ſeyn darf, als bey dem erſten und wichtigern guten Takttheile. Folglich würden die nachſtehenden Noten, ohne Rückſicht ihrer längern oder kürzern Geltung, ungefähr **) in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen ſeyn.

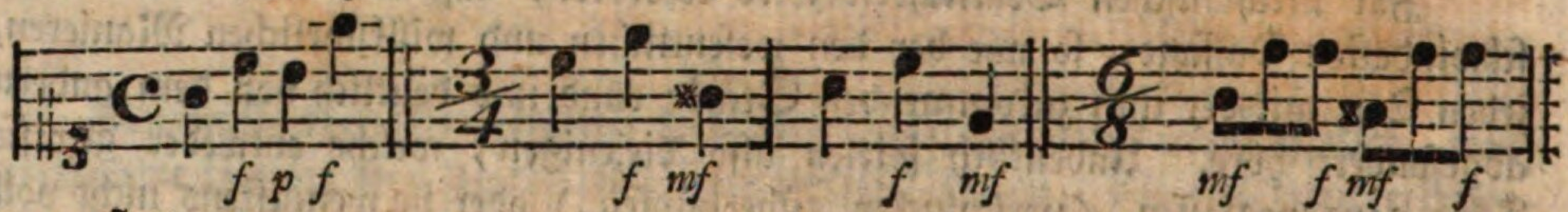


Will

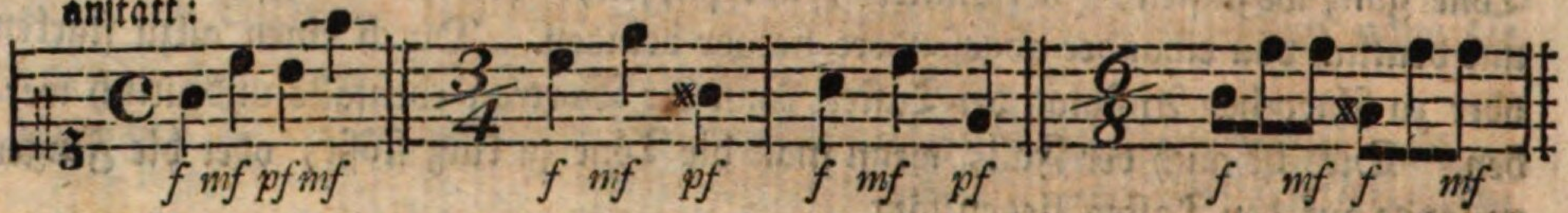
*) Mehr als zwey gute Takttheile giebt es eigentlich in keiner einfachen Taktart. Denn wenn der wirkliche Viervierteltakt aus vier Takttheilen beſteht, ſo ſind davon doch nur zwey gut, die übrigen beyden aber ſchlecht.

**) Nicht völlig in dem vorgeſchriebenen merklichen Grade; denn ſonſt würde dieſe Spielart dem Gange eines Hinkenden gleichen.

Will der Komponiſt dieſen Vortrag bey gewiſſen Stellen nicht haben, ſo wird das Gegentheil ausdrücklich angedeutet. Z. B.



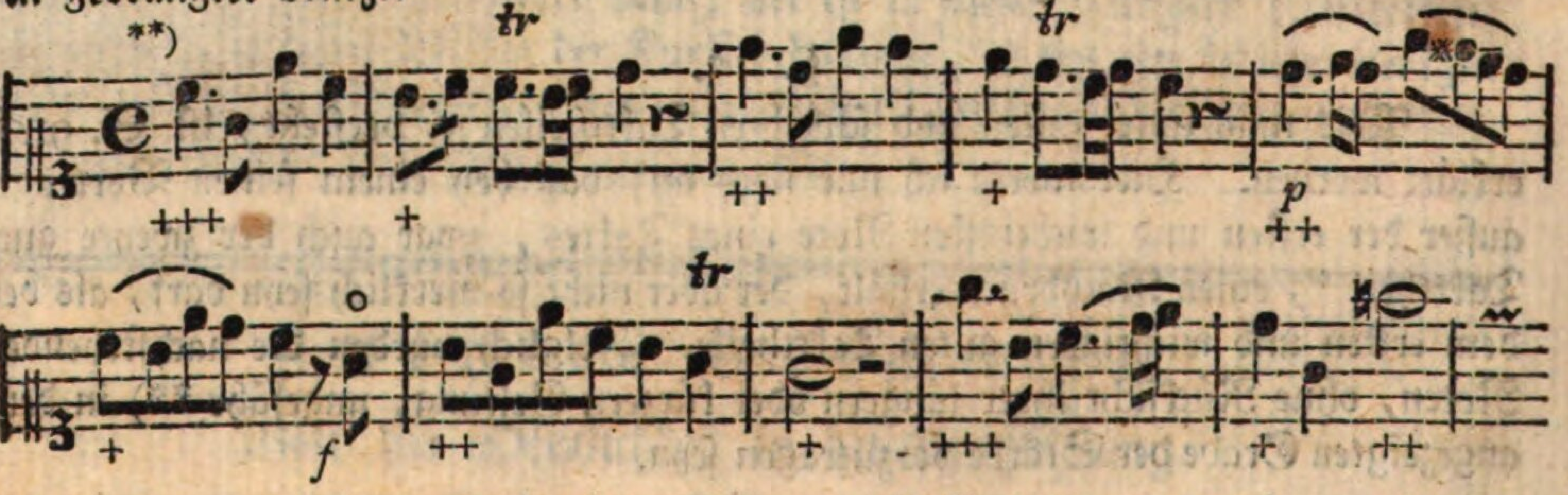
anſtatt:



Ueberhaupt gilt die obige Regel nur ſo lange, als kein forte und piano ꝛc. angemerkt iſt, oder bis aus andern Gründen eine Ausnahme davon nöthig wird.

§. 14.

Jeder Anfangston einer Periode *) ꝛc. muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Genau genommen ſollten ſelbſt dieſe Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem ſich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonſchluſſe muß der Anfangston ſtärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem Einſchnitte u. ſ. w. Hier iſt ein Beyſpiel in gedrängter Kürze.



So nothwendig jeder erſte Ton eines Ab- oder Einſchnittes, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; ſo nöthig iſt dabey die Einſchränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu markiren hat. Das mit o bezeichnete a, im ſechſten Takte, darf daher doch nicht völlig ſo ſtark

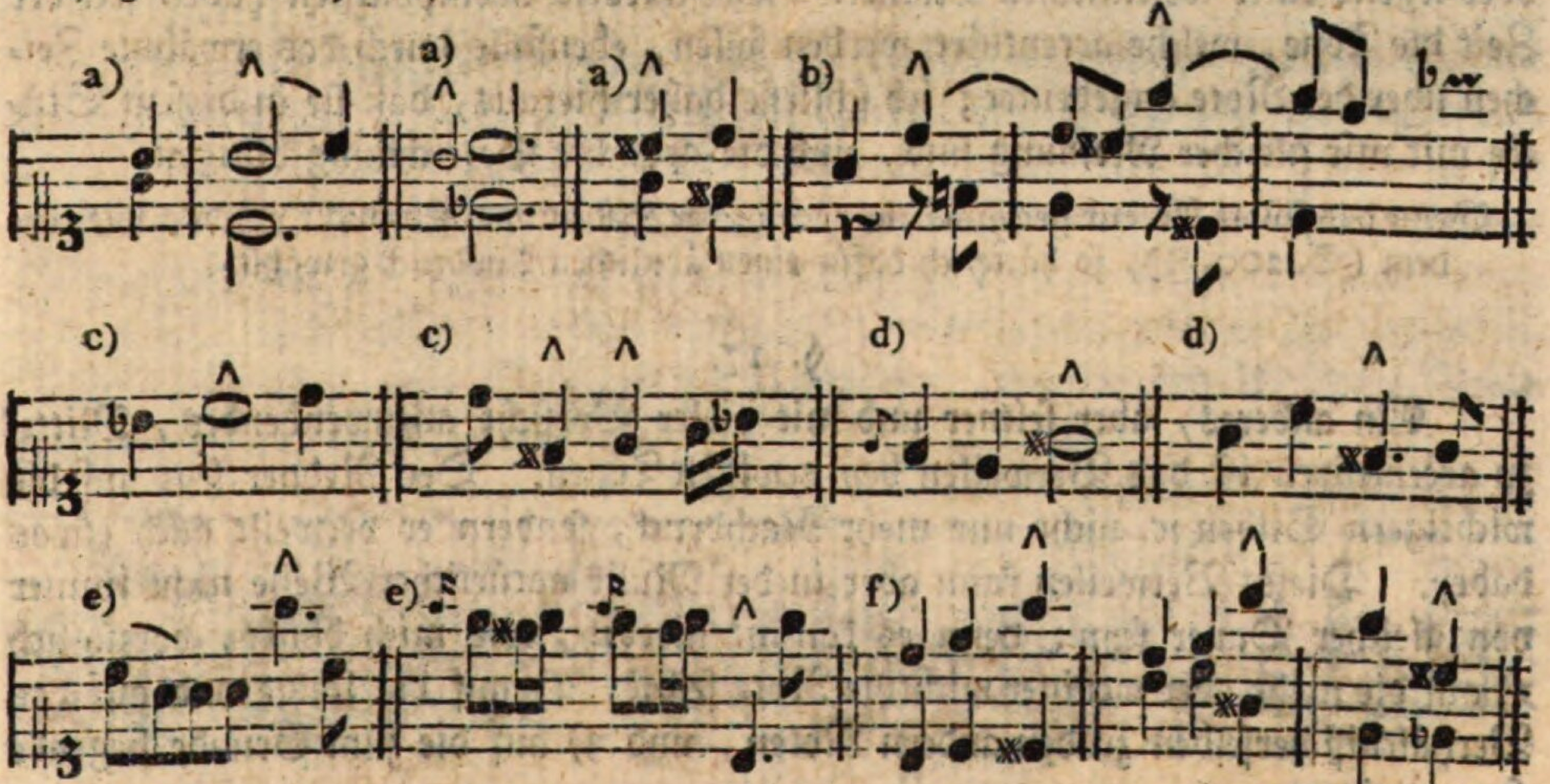
*) Unter Periode verſtehe ich in dieſem ganzen Abſchnitte bis §. 22. der Kürze wegen, jede größere oder kleinere Ruheſtelle.

**) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnißmäßigen, größern oder kleinern Grad der Stärke.

ſtark angeſchlagen werden, als das folgende h, obgleich der Gedanke im Ganzen ſtärker vorzutragen iſt, als der vorhergehende. Wider dieſe Einſchränkung wird ſehr häufig gefehlt; denn oft hört man einen mit forte bezeichneten blos durchgehenden Anfangston eben ſo ſtark vortragen, als den, welcher auf den guten Takttheil fällt.

§. 15.

Noch giebt es verſchiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müſſen. Hierunter gehören, außer den Vorſchlägen, (S. 217. §. 19.) vorzüglich diejenigen Intervalle, die ſich zu dem Baſſe ꝛc. ſelbſt wie Diſſonanzen verhalten a), oder durch welche (vermittelſt einer Bindung) diſſonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die ſynkopirten Noten c), die Intervalle, welche nicht zur diatoniſchen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man modulirt d), *) die Töne, die ſich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe ꝛc. merklich auszeichnen e), die Intervalle, welche durch die zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden f) u. ſ. w.



Aus welchen Gründen die Diſſonanzen a) ſtärker vorzutragen ſind, als die konſonirenden Intervalle, ſoll weiter unten (§. 32.) erklärt werden. Daß die ſynkopirten Noten gleich beym Eintritte, folglich auf dem ſchlechten Takttheile oder Gliede ꝛc. ſtark angegeben werden müſſen, iſt ſchon Seite 105. erinnert worden. Man bedient ſich dieſer Notengattung unter andern, um die allzu große Einförmigkeit eine Zeit lang zu

*) Doch ſind die kurzen, blos durchgehenden Töne von der Art größtentheils hiervon ausgenommen.

zu unterbrechen, und gleichſam eine Verrückung der Takttheile ꝛc. zu bewirken. Dieſer Endzweck würde nicht erreicht werden, wenn man die erſte Hälfte der erwähnten Noten ſchwach vortrüge, und den Nachdruck auf die zweyte Hälfte derſelben legte

Die verhältnißmäßig ſtärker vorzutragenden Noten habe ich mit ∧ bezeichnet.

§. 16.

Da es, außer den hier kenntlich gemachten Tönen, noch verſchiedene andere zu accentuirende Noten giebt, welche ſchwerlich durch Regeln zu beſtimmen ſeyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierſpieler die erwähnten Regeln allezeit richtig anwenden dürfte: ſo habe ich mich ſchon in meinen leichten und kleinen Sonaten, zur Bezeichnung eines ſolchen Nachdruckes oder Accentes, dieſes Zeichens ∧ bedient. Denn ich glaube noch jetzt, daß man den zum guten Vortrage ſo weſentlichen Accent der Willkühr des Spielers, in gewiſſen Fällen, eben ſo wenig überlaſſen könne, als etwa die willkührliche Anwendung des forte und piano, oder irgend einer weſentlichen Manier. Verſchiedene Komponiſten haben ſeit der Zeit die Töne, welche accentuirt werden ſollen, ebenfalls durch das erwähnte Zeichen über der Note angedeutet; ich ſchließe daher hieraus, daß ſie in dieſem Stücke mit mir gleicher Meinung ſind, und die gedachte Bezeichnung billigen.

Wenn das Wort Accent gegenwärtig noch in der Bedeutung gebraucht würde, wie ehedem (S. 200. *), ſo hätte ich dafür einen ähnlichen Ausdruck gewählt.

§. 17.

Ein anderes, aber ſeltner und mit vieler Vorſicht anzuwendendes, Mittel zu accentuiren iſt das Verweilen bey gewiſſen Tönen. Der Redner legt auf die wichtigern Silben ꝛc. nicht nur mehr Nachdruck, ſondern er verweilt auch etwas dabey. Dieſes Verweilen kann aber in der Muſik natürlicher Weiſe nicht immer von gleicher Dauer ſeyn; denn es kommt hierbey, wie mich dünkt, vorzüglich 1) auf die mehr oder weniger wichtige Note ſelbſt, 2) auf die Länge und auf das Verhältniß derſelben zu den andern Noten, und 3) auf die zum Grunde liegende Harmonie an.

§. 18.

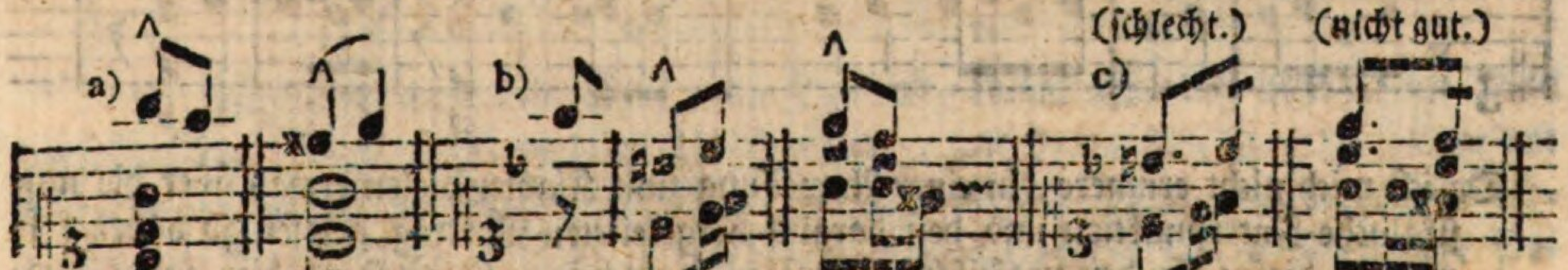
Daß man bey einer ſehr wichtigen Note etwas länger (über die beſtimmte Dauer) verweilen kann, als bey einer weniger auszeichnenden, brauche ich nicht erſt zu beweiſen, denn dies ſieht Jeder ein. Es fragt ſich alſo blos: Welches ſind die wichtigern Töne, und wie lange kann man dabey verweilen? Viele zu accentuirende Noten habe ich §. 13 — 15. kenntlich zu machen geſucht, und dieſe

ſind

ſind es hauptſächlich, bey welchen man nach Umſtänden verweilen kann. Die übrigen Töne, wobey allenfalls eine kurze Verzögerung ſtatt findet, muß der Spieler ſelbſt fühlen; denn wer wollte jeden möglichen Fall beſtimmen. Ueber die Dauer des Verweilens würde ich die Regel feſt ſetzen, daß man eine Note nicht mehr als höchſtens um die Hälfte verlängern könne. Oft darf das Verweilen kaum merklich werden, wenn der Ton ſchon an und für ſich z. B. durch ein zufälliges Verſetzungszeichen, durch auszeichnende Höhe, durch eine unerwartete Harmonie u. dgl. wichtig genug wird. Daß die folgende Note ſo viel von ihrem Werthe verliert, als die zu accentuirende davon erhält, verſteht ſich von ſelbſt.

Das längere oder kürzere Verweilen hängt außerdem auch von der Länge der Note und von ihrem Verhältniß zu den andern ab; denn daß man bey einem Viertel länger verweilen kann, als bey einem Sechzehntheile, iſt leicht zu begreifen. Folgen nach einer zu accentuirenden Note geſchwindere, ſo fällt das Verweilen ganz weg; denn in dieſem Falle accentuirt ſich die längere Note von ſelbſt.

Wenn ich ſagte, daß es bey dem Verweilen zugleich auf die zum Grunde liegende Harmonie ankomme, ſo heißt das: man darf wenig oder gar nicht verweilen, wenn dadurch, gegen den Baß oder eine andere Stimme, Fehler in der Harmonie entſtehen würden. Vermittelſt einiger voraus geſetzten Kenntniſſe vom Generalbaſſe ſind die Fälle leicht zu unterſcheiden, wo das Verweilen ſtatt findet, oder nicht. Ich will nur einige Beyſpiele von entgegen geſetzter Art einrücken. Bey a) kann man, ohne Nachtheil der Harmonie, über die vorgeſchriebene Dauer verweilen, bey b) aber nicht.



In dem erſten Beyſpiele b) würden Quinten entſtehen, wenn man das h durch einen Punkt verlängerte, wie bey c); aber auch ein kürzeres Verweilen wäre hierbey nicht angenehm.

Von dem Verweilen bey ganzen Stellen wird weiter unten §. 65. ff. das Nöthigſte geſagt werden.

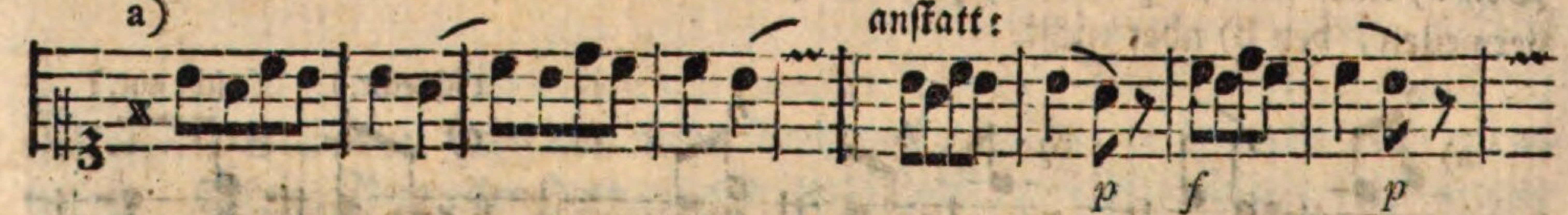
§. 19.

So wie die Worte: **Er verlor das Leben nicht nur ſein Vermögen** ꝛc. einen ganz entgegen geſetzten Sinn erhalten, je nachdem man ſo interpunktirt: **Er verlor das Leben, nicht nur** ꝛc. oder ſo: **Er verlor das Leben nicht, nur** ꝛc.: eben ſo undeutlich, oder vielmehr falſch, wird der Vortrag eines muſikaliſchen Gedanken durch eine unrichtige Interpunktion.

Wenn alſo der Klavierſpieler, außer dem Ende einer muſikaliſchen Periode, die Töne nicht gut mit einander verbindet, und folglich einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden ſoll *): ſo begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner biegenge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Dieſe fehlerhaften Trennungen habe ich in den folgenden Beyſpielen durch Pauſen angedeutet.

So zweckwidrig es hingegen ſeyn würde, wenn man beym leſen da, wo ein Redetheil geendigt iſt, ununterbrochen weiter läſe: eben ſo fehlerhaft iſt es, wenn der Muſiker bey einer Ruheſtelle zuſammenhängend und gleichſam in Einem Athem weiter ſpielt. Folglich wäre die nachſtehende Ausführung bey a) ganz wider den muſikaliſchen Sinn.

a)



Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweiſung zum Klavierſpielen etwas über die muſikaliſche Interpunktion und den daraus hergeleiteten Vortrag geleſen zu haben: ſo will ich dieſen für den praktiſchen Muſiker ſo wichtigen Gegenſtand hier etwas ausführlicher abhandeln; überzeugt, daß die folgenden Bemerkungen einigen Einfluß auf den (logiſch) richtigen Vortrag haben können.

§. 20.

Bey der Erklärung dieſes Gegenſtandes kommt es vorzüglich auf die Beantwortung der beyden Fragen an: 1) Wie kann man einen muſikaliſchen Gedanken gehö-

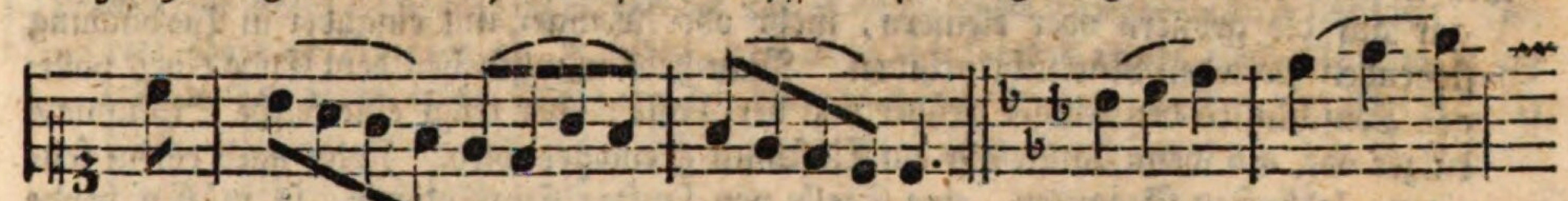
*) Folglich ſind hierunter die Töne, welche der Komponiſt aus andern Urſachen kurz abgeſtoßen oder von einander abgeſondert haben will, nicht zu verſtehen.

gehörig zuſammenhängend vortragen und zwey Perioden, ohne Verletzung des Taktes, von einander abſondern? 2) woran erkennt man die in einem Tonſtücke befindlichen Ruheſtellen?

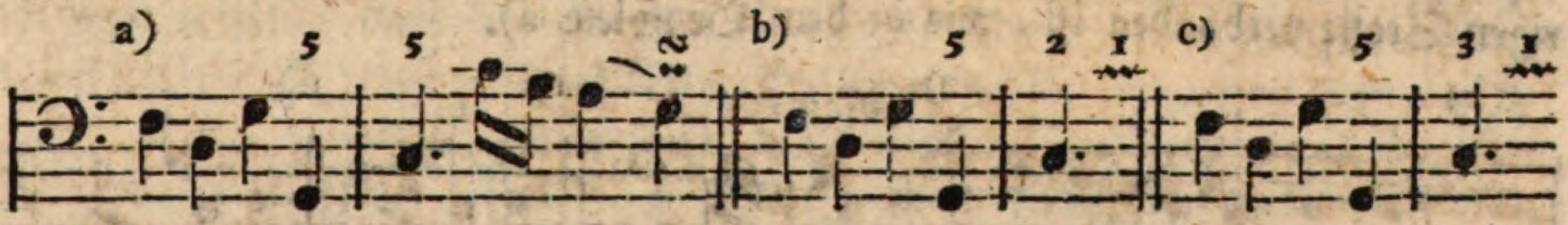
§. 21.

Die erforderlichen Mittel, einen Gedanken zuſammenhängend vorzutragen, und zwey Perioden durch den Vortrag von einander abzuſondern, ſind folgende.

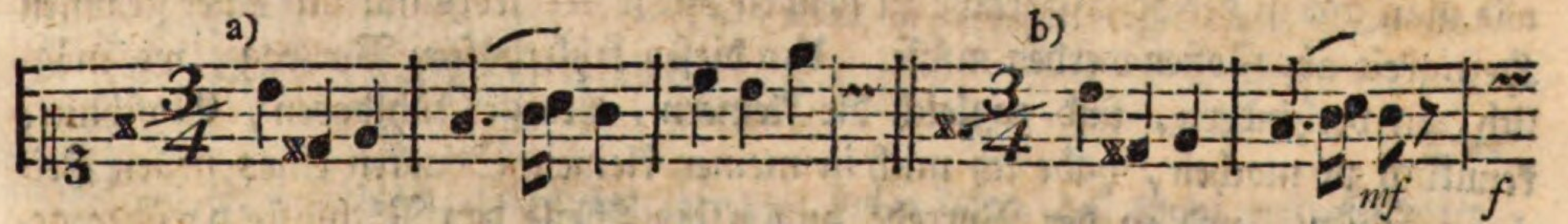
1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Taſten (oder durch Pauſen) trennen; folglich müſſen die §. 19. eingerückten beyden erſten Beyſpiele ſo vorgetragen werden:



Auch im Baſſe darf man die Perioden nicht trennen; daher wäre die Fingerſetzung und der dadurch entſtehende Vortrag in dem folgenden Beyſpiel a) nicht gut. Ungleich beſſer iſt die Applikatur bey b) und c). Denn durch das Fortrücken des fünften Fingers entſteht doch immer eine kurze Pauſe, welche nach dem G fehlerhaft iſt; da hingegen das erſte c des zweyten Taktes füglich von dem folgenden c getrennt werden kann. Dieſe Anmerkung, ſo ſubtil ſie vielleicht Manchem zu ſeyn ſcheint, iſt um ſo viel nöthiger, da ſehr häufig dagegen gefehlt wird. Ueberhaupt vernachläſſiget man gewöhnlich, auch in dieſer Rückſicht, die linke Hand weit mehr, als die Rechte.

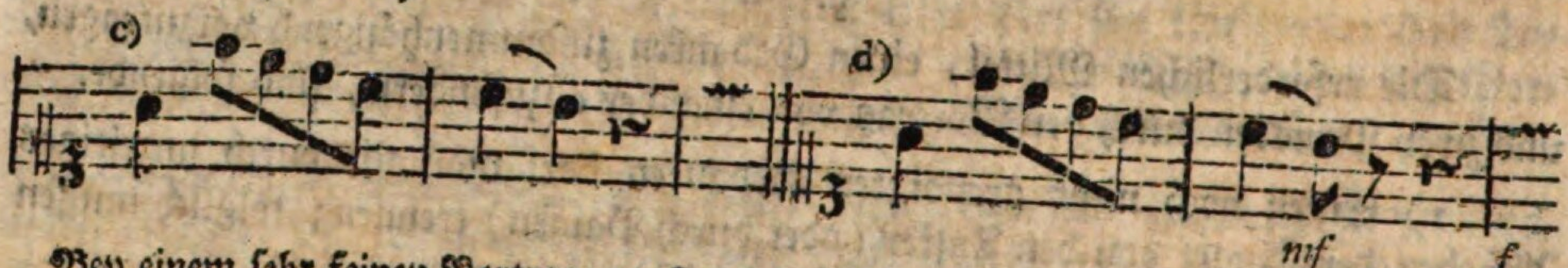


2) Fühlbarer wird das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derſelben den Finger ſanft von der Taſte abhebt, und den erſten Ton der folgenden Periode wieder etwas ſtärker angiebt. Folglich entſteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pauſe, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note (der Periode) fällt, wie bey b).



Hat der Komponiſt nach der letzten Note einer Periode ſelbſt eine Pauſe angebracht, wie unten bey c), ſo iſt die obige Anmerkung unnöthig; weil der Finger

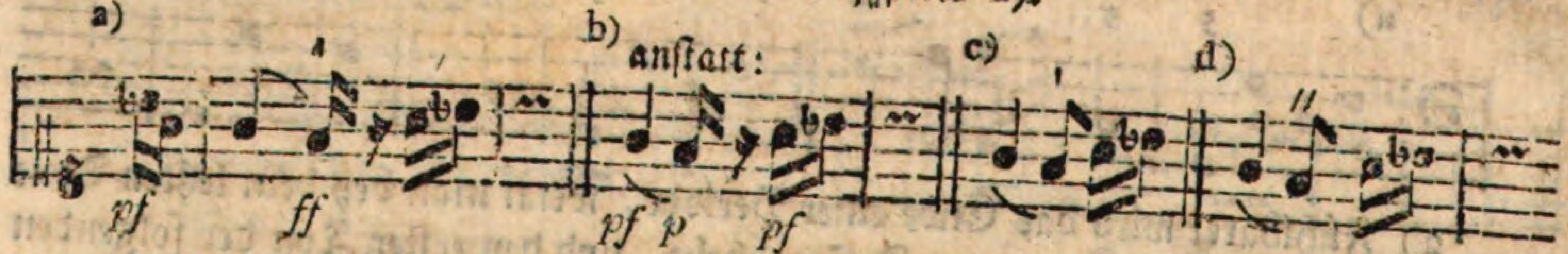
alsdann ohnedies abgehoben werden muß. Wiewohl man auch in dieſem Falle der letzten Note eine etwas kürzere Dauer giebt, als es die eigentliche Geltung derſelben erfordert. Daher iſt die Ausführung bey d) noch gewöhnlicher, als die in dem Beyſpiele c).



Bey einem ſehr feinen Vortrage muß man, in Anſehung des Abhebens der Finger, ſogar auf die größern oder kleinern, mehr oder weniger mit einander in Verbindung ſtehenden Perioden Rückſicht nehmen. Man hebt nämlich bey dem Ende eines völligen Tonſchluſſes den Finger früher von der Taſte, oder trägt eine ſolche Schlußnote kürzer vor, als wenn damit nur ein Einſchnitt geendiget wird. Folgt nach einem feurigen, lebhaften Gedanken, eine Stelle von ſanfter Empfindung, ſo müſſen beyde Perioden ebenfalls mehr getrennt werden, als wenn ſie einerley Charakter haben u. ſ. w. Indeß wären Fehler gegen dieſen feinen Vortrag wohl noch zu verzeihen, wenn nur übrigens nicht wider die Abſonderung der Perioden auf eine ſehr merkliche Art verſtoßen würde.

§. 22.

So nöthig das Abheben des Fingers bey dem Ende einer Periode iſt, ſo fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn das erwähnte Abheben mit einem heftigen Stoße verbunden iſt, wie in dem Beyſpiele a).



Beſonders hört man dieſe fehlerhafte Ausführung ſehr häufig, wenn der Einſchnitt durch das gewöhnliche Zeichen des Abſtoßens, wie bey c), angedeutet iſt. Denn viele Spieler haben die unrichtige Idee, daß ein geſtoßener Ton — wie man ihn in der Kunſtſprache zu nennen pflegt — jedesmal mit einer gewiſſen Heftigkeit abgeſtoßen werden müſſe. Um dieſen fehlerhaften Vortrag, wo möglich, zu verhindern, und zugleich die kleinern, weniger fühlbaren, Einſchnitte kenntlich zu machen, habe ich mich in meinen kleinen Sonaten eines neuen Zeichens bedient, und in der Vorrede zum erſten Theile das Nöthigſte darüber geſagt. Dieſes Zeichen, welches ich ſchlechthin den Einſchnitt nenne, iſt das oben bey d). Hoffentlich werden bald mehrere Komponiſten, beſonders in den

Ton=

Tonſtücken für Anfänger, die Einſchnitte bezeichnen, wenn ihnen an der deutlichen Ausführung ihrer Arbeiten und an der Verbreitung muſikaliſcher Kenntniſſe überhaupt gelegen iſt. Denn man ſage noch ſo viel von eigenem Gefühle: der angehende Muſiker (vielleicht ſelbſt mancher Lehrer) hat es nicht, wenn er auch gern alles anwenden will, was zum deutlichen und guten Vortrage gehört *). Man muß ihn daher bey jeder Gelegenheit aufmerkſam machen, und dem Schwächern, ſo viel ſichs thun läßt, zu Hülfe kommen. An dem Zeichen liegt zwar wenig, nur vergeſſe man beym Unterrichten mit dem Zeichen nicht die Sache ſelbſt.

Wenn das Abheben des Fingers bey der letzten Note einer Periode nicht fehlerhaft, ſondern ſogar nothwendig iſt, ſo folgt, daß man ſich hierbey einer nach Umſtänden erforderlichen Freyheit in Anſehung der Fingerſetzung bedienen darf. Es iſt daher in ſolchen Fällen nicht unrecht, mit Einem Finger unmittelbar nach einander zwey Taſten anzuſchlagen u. ſ. w.

§. 23.

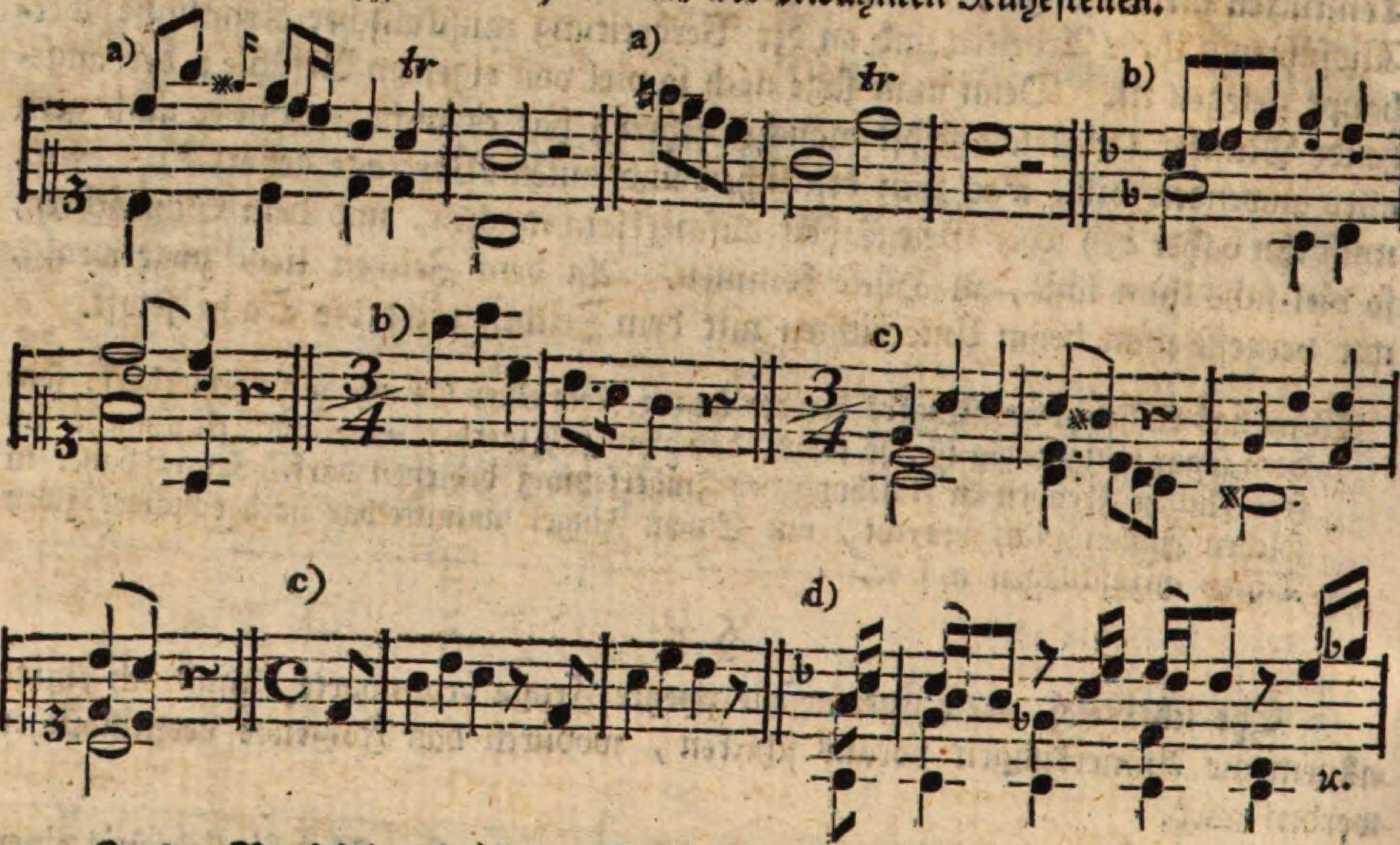
Ehe ich die §. 20. aufgeworfene zweyte Frage beantworte, muß ich einige allgemeine Anmerkungen voraus ſchicken, wodurch das Folgende verſtändlicher werden wird.

Ich habe ſchon oben geſagt, daß ein ganzes Tonſtück füglich mit einer Rede verglichen werden könne; denn ſo wie dieſe in größere und kleinere Theile oder Glieder zerfällt, eben ſo verhält es ſich in der Muſik. Ein ganzer Theil, (Hauptabſchnitt) eines größern Tonſtückes iſt ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile verſteht. Eine muſikaliſche Periode, (ein Abſchnitt,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde das ſeyn, was man in der Rede eine Periode nennt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden abſondert. Ein muſikaliſcher Rhythmus kann mit den kleinern Redetheilen, die man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden. Der Einſchnitt, als das kleinſte Glied, wäre das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) abgeſondert wird. Wollte man hierzu die Cäſur noch beſonders rechnen, ſo müßte man ſie etwa mit der Cäſur eines Verſes vergleichen. (S. Sulzers allg. Theorie: Einſchnitt.)

Hier

*) Wer die Bezeichnung der Einſchnitte unnöthig finden ſollte, den dürfte man nur fragen, warum die Interpunktion in der Sprache eingeführt worden ſey, und ſogar in Büchern, blos für Gelehrte beſtimmt, beybehalten werde? Zur bequemern Ueberſicht, zuweilen auch wohl zur Vermeidung eines Mißverſtändniſſes u. dgl. trägt das Interpunktiren doch gewiß ein Merkliches bey. Wer aber in der Muſik ſelbſt zu interpunktiren weiß, der bedenke, daß ein Tonſtück nicht blos für ihn allein beſtimmt iſt.

Hier ſind Beyſpiele von jeder Art der erwähnten Ruheſtellen.



In den Beyſpielen a) iſt der Schluß eines muſikaliſchen Theiles oder einer ganzen Periode ausgedruckt; die Beyſpiele b) machen das Ende eines Rhythmus fühlbar; bey c) ſind bloße Einſchnitte angebracht, und die Pauſen bey d), welche keine eigentliche Ruhe verſtatten, mögen für Cäſuren gelten *).

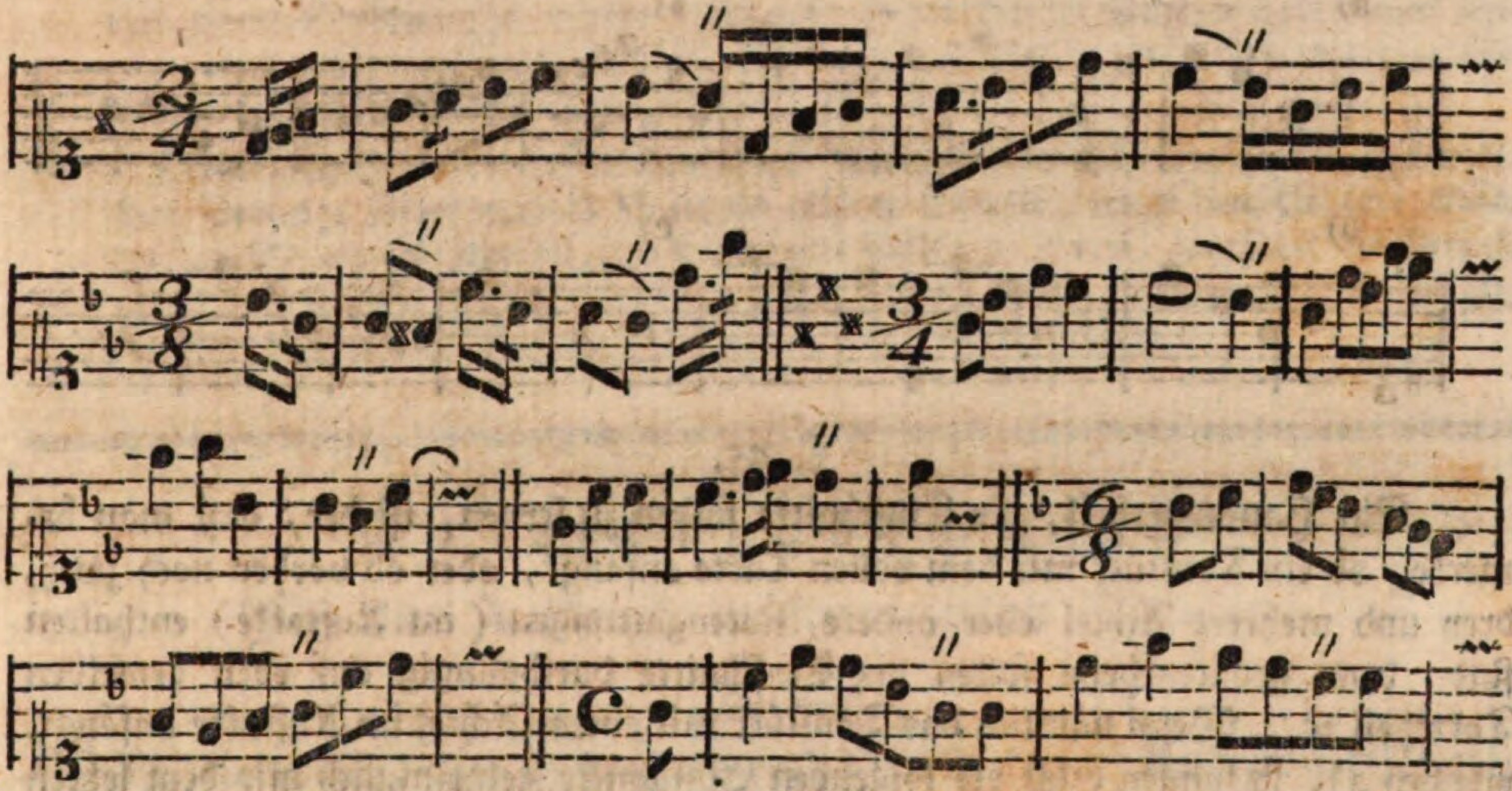
„ Eine nähere Erklärung dieſer Ruheſtellen, wo ſie z. B. anzubringen ſind, was die zum Grunde liegende Harmonie zur Bewirkung derſelben beyträgt u. ſ. f. gehört mehr für den Komponiſten. Der blos ausübende Muſiker braucht ſie nur zu kennen, um ſeinen Vortrag zweckmäßig darnach einzurichten.

§. 24.

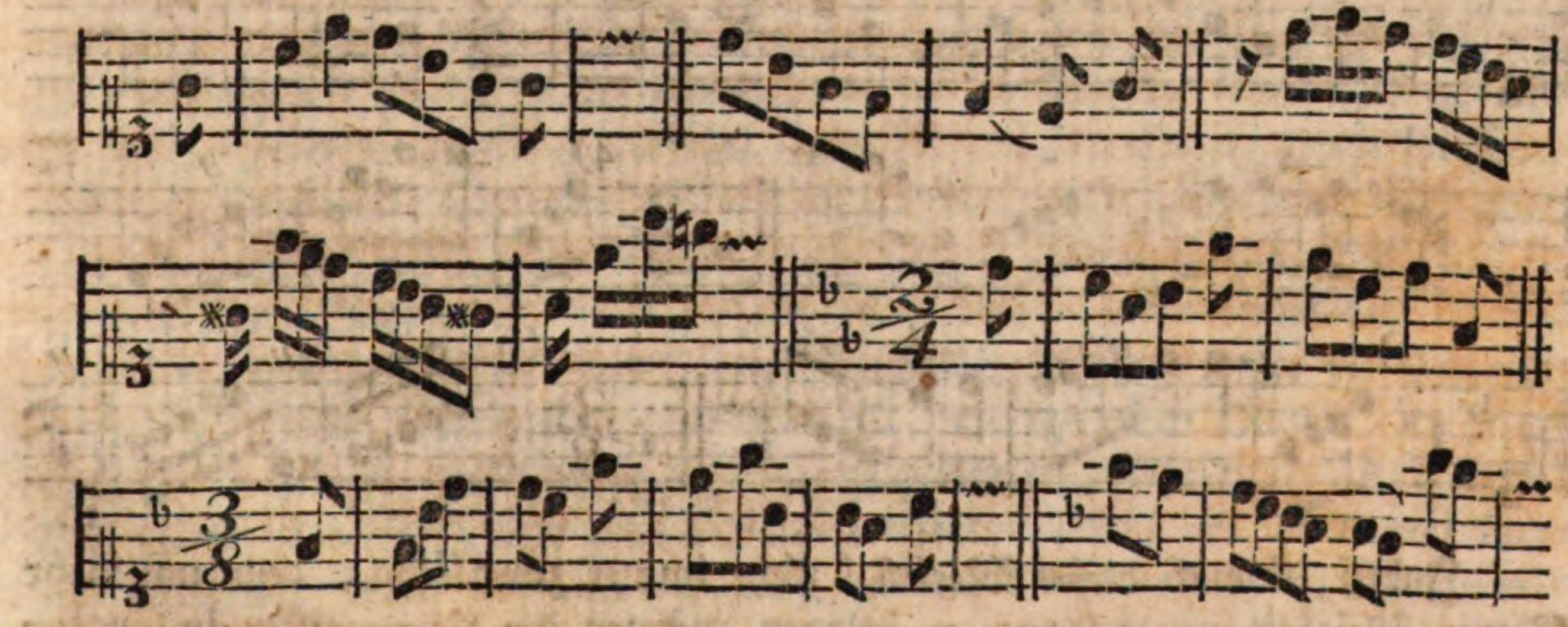
Unter den angezeigten Ruheſtellen ſind natürlicher Weiſe die kleinern am wenigſten zu fühlen, ich will mich daher vorzüglich über dieſe umſtändlicher erklären; denn gewiß wird derjenige, welcher einen bloßen Einſchnitt fühlt, die größern Ruhe.

*) Die Cäſuren ſind, wie ſchon die Benennung ſagt, im Grunde nichts anders, als (kleinere) Einſchnitte. Verſchiedene Tonlehrer nennen ſogar alle die Ruheſtellen, welche nicht eigentliche Tonſchlüſſe ſind, ſchlechthin Einſchnitte. (S. Scheibens weitläuftiges Werk über die muſikaliſche Compoſition, Seite 248. ff.) Kirnberger nimmt zuweilen die Worte Rhythmus und Einſchnitt für gleich bedeutend an. (S. deſſen Kunſt des reinen Satzes, zweyt. Theil, erſt. Abtheilung, Seit. 138.) Man ſieht hieraus, daß die Tonlehrer in der Benennung der verſchiedenen Ruheſtellen von einander abgehen.

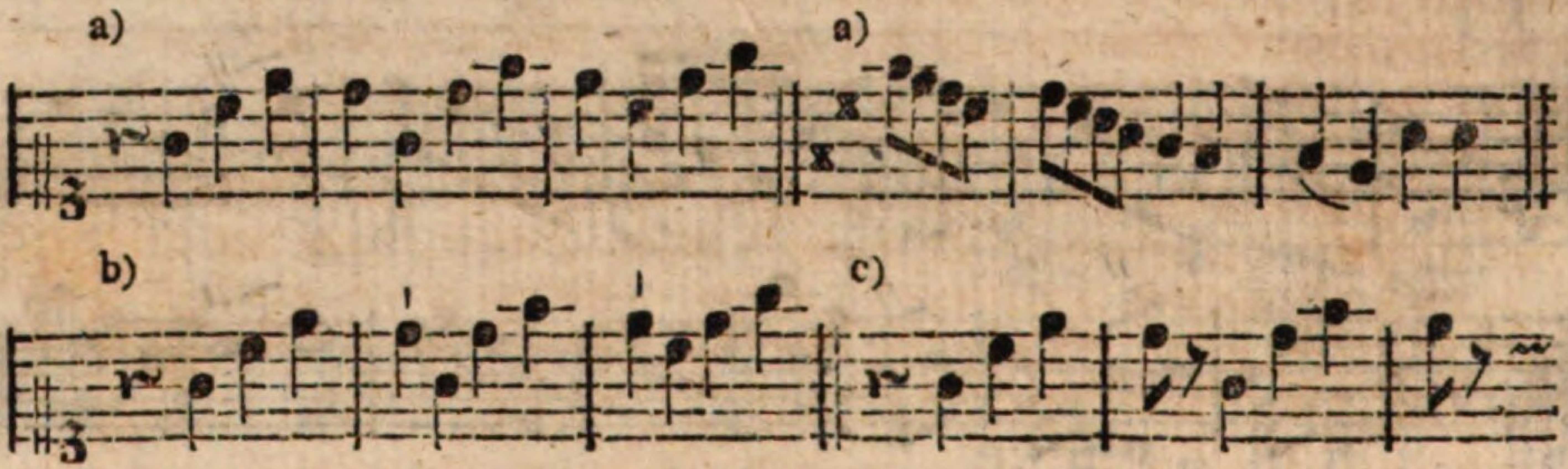
Ruheſtellen um ſo viel mehr bemerken. Endigt ſich ein ſolcher muſikaliſcher Einſchnitt mit einer Pauſe, wie in den Beyſpielen c) §. 23., ſo muß er auch dem ſtumpfeſten Gefühle merklich werden; folglich wären in dieſem Falle mehrere Merkmale überflüſſig. Aber ungleich größere Aufmerkſamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, die Einſchnitte ſogleich zu finden, wenn ſie nicht durch Pauſen von einander getrennt ſind, wie in den folgenden Beyſpielen.



Sorgfältigere Tonſetzer machen die Einſchnitte bey kleinern Notengattungen dadurch kenntlich, daß ſie die Note, auf welche der Einſchnitt fällt, von den folgenden Noten abſondern. Z. B.

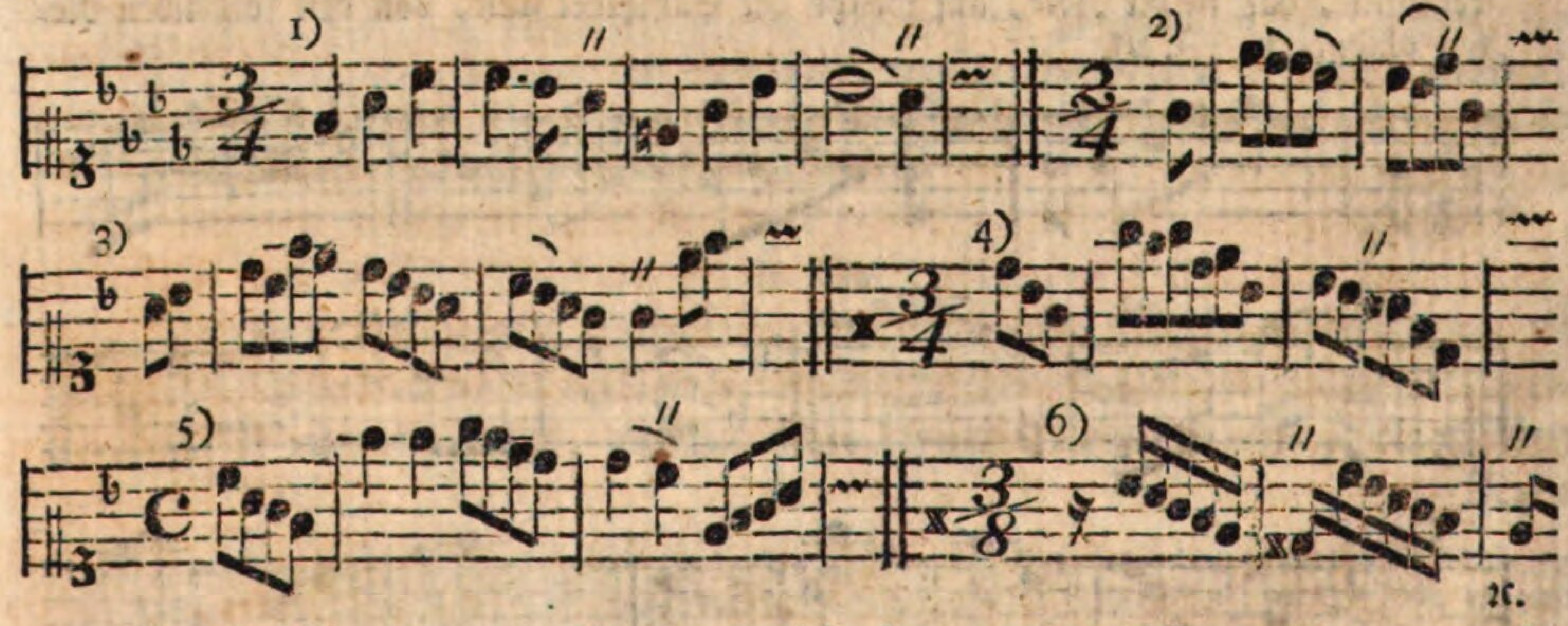


Der Spieler hat daher bey ſolchen Noten, die abſichtlich von den folgenden getrennt worden ſind, ſogleich den Finger von der Taſte abzuheben, um den Einſchnitt fühlbar zu machen. Da aber dieſe Schreibart bey größern Notengattungen, nämlich bey Vierteln u. ſ. f. nicht ſtatt findet, wie in den nachſtehenden Beyſpielen a): ſo müßte man dafür etwa die Schreibart bey b) oder c) wählen. (Aus welchem Grunde ich meine Bezeichnung der bey b) vorziehe, iſt §. 22. erinnert worden. Die Schreibart c) dürfte wohl manchen Anfänger zu einem Fehler im Takte verleiten.)



§. 25.

Ein Hauptvortheil, die Einſchnitte finden zu lernen, iſt der, daß man bemerke, ob ein Tonſtück mit dem vollen Takte anfängt, oder ob vorher noch zwey, drey und mehrere Achtel oder andere Notengattungen (im Auftakte) enthalten ſind; denn größtentheils fallen die Einſchnitte durchgängig auf eben denſelben Takttheil ꝛc. Wenn nämlich das Tonſtück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, wie bey 2), ſo fangen auch die folgenden Einſchnitte gemeiniglich mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. ſ. w.



Indeß iſt auch dieſes Merkmal nicht immer zuverläſſig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponiſten in längern

Ton-

Tonſtücken die Einſchnitte oft auf andere Taktglieder ꝛc. zu legen. Der Raum erlaubt es nicht, Beyſpiele von der Art einzurücken; ich verweiſe aber jeden, welcher ſich davon überzeugen will, unter andern auf die erſte Sonate mit veränderten Repriſen von **Bach**.

Ließen die Lehrer ihre geübtern Schüler, wenn dieſe falſch geſpielt haben, und gewiſſe einzelne Stellen wiederholen ſollen, nicht eben bey der falſch geſpielten Note, ſondern beym Einſchnitte ꝛc. wieder anfangen: ſo würden die Schüler bald fühlen lernen, was zuſammenhängt, und alſo nicht getrennt werden darf, oder was von einander abgeſondert werden kann.

Mehr Unterricht von der muſikaliſchen Interpunktion und dem hierzu erforderlichen Vortrage findet man in Sulzers allgem. Theorie, unter dem Artikel: **Vortrag**. Als ein Hülfsmittel, die Einſchnitte fühlen zu lernen, empfiehlt der Verfaſſer fleißige Uebung verſchiedener Tanzſtücke. Auch kleine, für das Klavier geſetzte, Lieder von guten Komponiſten ſind zu dieſem Zwecke brauchbar.

Dritter Abſchnitt.

Von dem Ausdrucke des herrſchenden Charakters.

§. 26.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abſchnitten gelehrt worden iſt, auf das pünktlichſte befolgen, und deſſen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey noch der weſentlichſte Theil, nämlich der Ausdruck des herrſchenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Dieſe Wirkung, als das höchſte Ziel der Tonkunſt, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künſtler im Stande iſt, ſich in den herrſchenden Affekt zu verſetzen, und Andern ſein Gefühl durch ſprechende Töne mitzutheilen. Der Ausdruck iſt alſo derjenige Theil des guten Vortrages, wodurch ſich der eigentliche Meiſter, voll wahren Kunſtgefühls, vor dem gewöhnlichen Muſiker merklich auszeichnet. Denn alles Mechaniſche läßt ſich endlich durch viele Uebung erlernen; nur der Ausdruck ſetzt, außer der Fertigkeit im Mechaniſchen, noch viel andre Kenntniſſe, und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde daher ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen ſeyn, wenn man alles, was zum Ausdrucke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln beſtimmen wollte, weil bey dem Ausdrucke ſo viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indeß giebt

es doch auch verſchiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verſtärkung des Ausdruckes beytragen, und die wenigſtens einigermaßen durch eine ſchriftliche Anweiſung beſtimmt werden können; ob es gleich auch in dieſer Rückſicht ungleich beſſer iſt, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören. Denn, wie geſagt, gewiſſe Feinheiten im Ausdrucke laſſen ſich ſchlechterdings nicht beſchreiben; ſie wollen gehört ſeyn.

§. 27.

Die Worte: **Wird er bald kommen?** können blos durch den Ton des Sprechenden einen ganz verſchiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein ſehnliches Verlangen, eine heftige Ungeduld, eine zärtliche Bitte, ein trotziger Befehl, eine Ironie u. ſ. w. ausgedruckt werden. Das einzige Wort: Gott! kann den Ausruf der Freude, des Schmerzes, der Verzweifelung, der größten Angſt, des Mitleids, der Verwunderung ꝛc. in verſchiedenen Graden bezeichnen. Eben ſo können auch Töne, durch veränderten Vortrag, eine ſehr verſchiedene Wirkung hervor bringen. Aeußerſt nöthig iſt es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenſchaft auf das ſorgfältigſte zu ſtudieren, ſich denſelben eigen zu machen, und richtig anwenden zu lernen.

§. 28.

Außer jenen, in den vorhergehenden beyden Abſchnitten erwähnten und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erforderniſſen rechne ich beſonders noch: 1) den angemeſſenen Grad der Stärke und Schwäche, 2) das Stoßen, Tragen und Schleifen der Töne, und 3) die richtige Bewegung.

§. 29.

Auch bey der ſorgfältigſten Bezeichnung iſt es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu beſtimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, ſo ſind ſie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abſtufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher ſelbſt fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beygefügte forte und piano beſtimmt den Ausdruck nur ſo ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber dieſe Worte beygefügt werden müſſen, wenn jede einzelne Note, welche eine beſondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden ſollte.

§. 30.

§. 30.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonſtücke von einem muntern, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, ſtolzen, kühnen, muthigen, ernſthaften, feurigen, wilden, wüthenden ꝛc. Charakter *) alle einen gewiſſen Grad der Stärke erfordern. Dieſer Grad muß ſogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenſchaft heftiger oder gemäßigter dargeſtellt wird. Welche Grade der Stärke werden ſchon im Ganzen hierzu erfordert. Und nun denke man ſich, daß in jedem Tonſtücke ſelbſt wieder verſchiedene Abſtufungen nöthig ſind, die alle mit dem Ganzen in einem angemeſſenen Verhältniſſe ſtehen müſſen. Ein forte in einem Allegro furioſo muß daher ungleich ſtärker ſeyn, als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrſcht u. ſ. w.

Die Tonſtücke von einem ſanften, unſchuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen ꝛc. Charakter erfordern insgeſammt einen ſchwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entſprechen, und folglich auch in den meiſten nur eben genannten Fällen verſchieden ſeyn. So wie bey ſtark vorzutragenden Tonſtücken, außer der ihnen überhaupt zukommenden Stärke, immer noch ein höherer Grad zum fortiſſimo möglich ſeyn muß, eben ſo muß auch bey den ſchwach vorzutragenden Tonſtücken noch ein piano und pianiſſimo angebracht werden können.

Anm. 1. Oft beſtimmt der Komponiſt den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfange beygefügten Worte ſempre forte oder ſempre piano. Dieſes ſempre darf aber nicht in einer zu ſtrengen Bedeutung genommen werden; denn der Tonſetzer will dadurch nur ſo viel ſagen, daß der Vortrag im Ganzen ſtark oder ſchwach ſeyn ſoll. Einzelne Gedanken müſſen deſſen ungeachtet dem Affekte gemäß modificirt (ſtärker oder ſchwächer vorgetragen) werden.

Anm. 2. Bey der Anwendung des forte und fortiſſimo **) muß ich vor einem ſehr gewöhnlichen Fehler warnen. Viele Spieler ſchlagen nämlich die Taſten ſo ſtark an, oder drücken, um den Ton klingend zu erhalten, ſo heftig mit dem Finger nach, daß (beſonders bey einſtimmigen Sätzen) der Ton zu hoch, folglich unrein wird. Daher kommt es auch wohl unter andern, daß manche Perſonen — deren ich ſelbſt Einige kenne — das Klavier nicht gehörig ſchätzen, oder gar eine Abneigung dagegen

*) Ich zeige hier und weiter unten einige Charaktere, die ſehr nahe an einander gränzen und faſt auf einerley Art behandelt werden müſſen, deswegen einzeln an, damit der Lernende wiſſe, ob er bey dieſer oder jener Ueberſchrift eines Tonſtückes überhaupt Stärke oder Schwäche anzuwenden hat. Daß aber die oben erwähnten Abſtufungen auf dem Klaviere nicht in einem merklich verſchiedenen Grade der Stärke möglich ſind, gebe ich gern zu.

**) Auch beym Tragen der Töne, oder wenn *tenuto* über einer Note ſteht.

haben, weil ſie glauben, mit Ausdruck und unrein ſpielen, ſey unzertrennlich; da doch dies Uebertreiben des Tones größtentheils des Spielers Schuld iſt oder von einem zu ſchwachen Bezuge des Inſtrumentes herrührt. *) Auch bey dem möglichſten Grade der Stärke darf der Ton nicht höher werden; es kommt hierbey blos auf die Art an, mit welcher man die Taſte anſchlägt oder nachdrückt. Daß es aber möglich iſt, mit Ausdruck zu ſpielen, und doch den genannten Fehler nicht zu begehen, beweiſen alle wirklich gute Klavierſpieler.

§. 31.

Jede einzelne Stelle zu beſtimmen, welche etwas ſtärker oder ſchwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, iſt ſchlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonſtückes ſtark, die zärtlichen ſingbaren ꝛc. aber ſchwächer geſpielt werden, wenn auch im erſten Falle kein forte, und im zweyten kein piano angemerkt iſt. Wird ein Gedanke wiederholt, ſo pflegt man ihn zum zweytenmal ſchwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher ſtark geſpielt wurde. Im entgegen geſetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle ſtärker vor, beſonders wenn ſie der Komponiſt durch Zuſätze lebhafter gemacht hat. Ueberhaupt müſſen ſogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen.

§. 32.

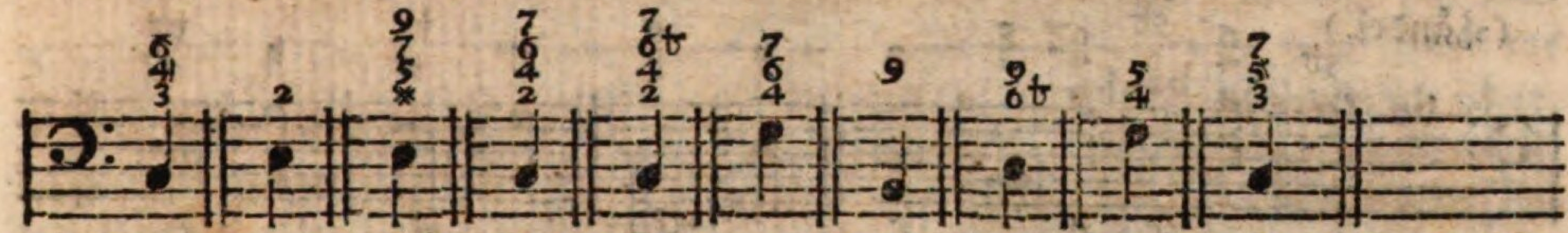
Vorzüglich hat es der gute Geſchmack zur Regel gemacht, die Diſſonanzen oder diſſonirenden Akkorde überhaupt ſtärker anzuſchlagen, als die konſonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenſchaften ins beſondere durch die Diſſonanzen erregt werden ſollen. **) Wenn man bey dieſer Regel vorzüglich auf den Grad des Diſſonirens Rückſicht nimmt, ſo folgt, daß je härter eine Diſſonanz iſt, oder

*) Ein Klavier, welches bey einem richtigen Bezuge keinen vollen nachdrücklichen Anſchlag erträgt, gehört zu den ſchlechten Inſtrumenten, und kommt alſo hierbey nicht in Betrachtung.

**) Da die Leidenſchaften nicht von einerley Art ſind, da man gewiſſe Leidenſchaften auch ohne Diſſonanzen erregen kann u. ſ. w. ſo möchte dieſer zur Regel gewordene Grundſatz, von der Seite betrachtet, doch wohl nicht ſo allgemein richtig ſeyn. Wenigſtens würde daraus nicht folgen, daß man die Diſſonanzen in allen Fällen ſtärker anſchlagen müſſe, als die konſonirenden Akkorde. Indeß giebt es noch andere und, wie mich dünkt, überzeugendere Gründe, aus welchen die Nothwendigkeit der oben gedachten Regel erhellt. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach merklich geſchwächt, oder hört, bey längerer Fortdauer, wohl gar auf, ein Vergnügen zu ſeyn, wenn es nicht zuweilen unterbrochen wird. Geſchieht dies Letztere durch irgend etwas Unangenehmes, ſo findet man ein darauf folgendes Vergnügen deſto reizender. Da nun durch die Diſſonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigſtens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, ſo folgt, daß man die diſſonirenden Akkorde unter andern auch deswegen ſtark anſchlagen muß, damit die konſonirenden Harmonien eine deſto angenehmere Empfindung, eine um ſo viel beruhigendere Auf-

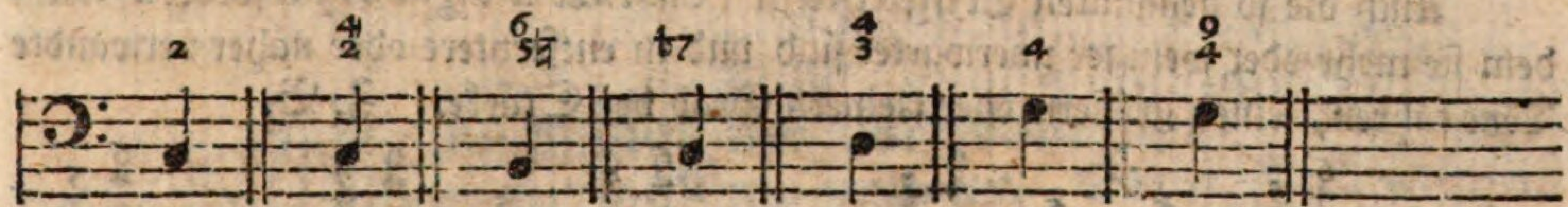
oder je mehr Diſſonanzen in einem Akkorde enthalten ſind, je ſtärker muß man die Harmonie anſchlagen. Doch kann und darf dieſe Regel nicht immer auf das ſtrengſte befolgt werden, weil ſonſt wohl zu viel Abwechſelung entſtehen möchte.

Hier folgen einige Harmonien, welche ſtark diſſoniren, und alſo nachdrücklich angeſchlagen werden müſſen.



ꝛc.

Weniger diſſonirend ſind die nachſtehenden Akkorde. Dieſe erfordern alſo einen gemäßigtern Grad der Stärke.

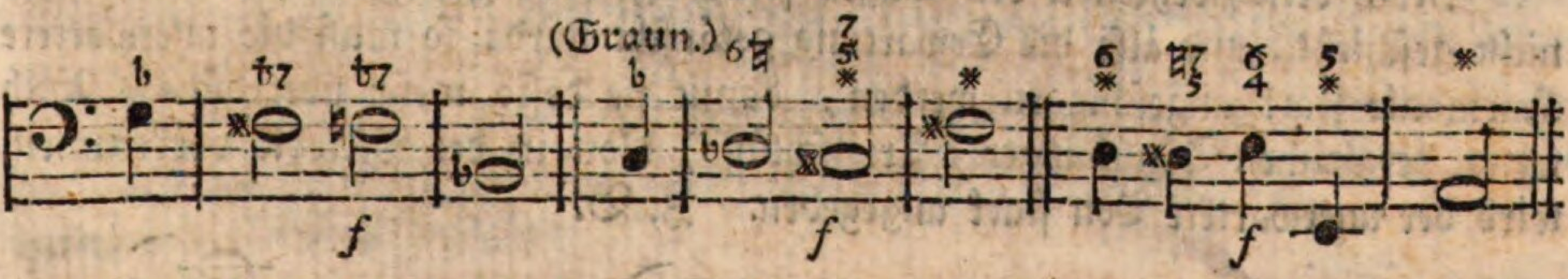


u. a. m.

Daß man auch die mehr oder weniger konſonirenden Harmonien mit verſchiedener Stärke anſchlagen ſolle, möchte wohl zu ſubtil und nur die Sache eines ſehr feinen Spielers ſeyn.

§. 33.

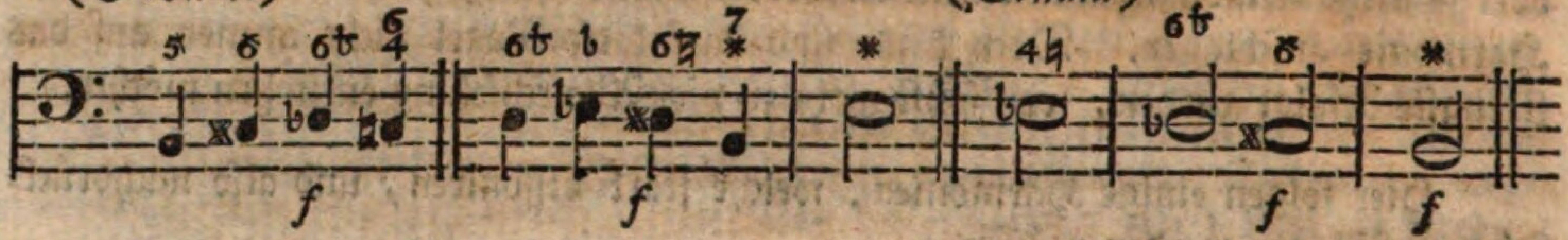
Die Harmonien, vermittelſt welcher man plötzlich in einen etwas entfernten Ton ausweicht, oder wodurch die Modulation eine unerwartete Wendung nimmt, werden ebenfalls verhältnißmäßig ſtark und nachdrücklich angeſchlagen, damit ſie, ihrem Endzwecke gemäß, deſto mehr überraſchen. Z. B.



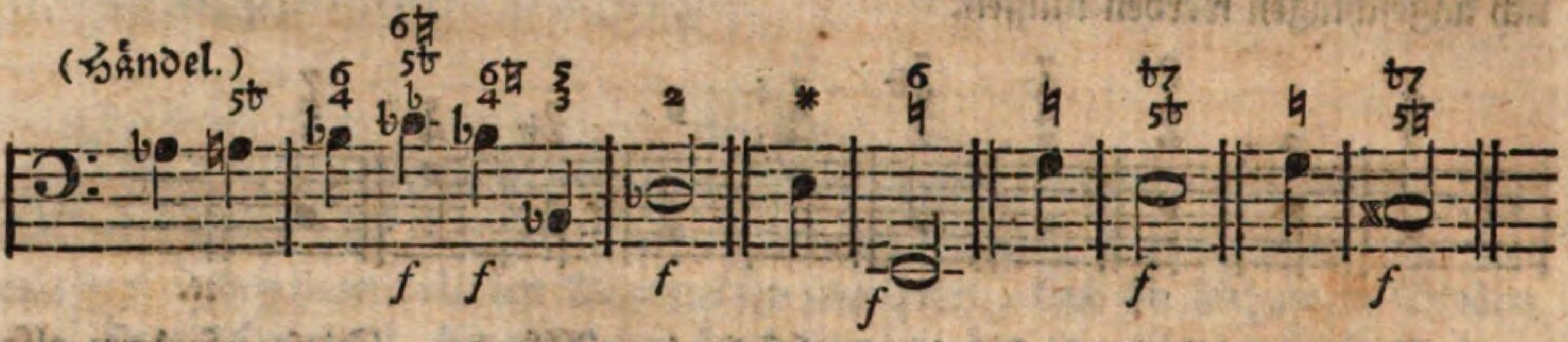
(C. Bach.)

Auflöſung u. ſ. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Diſſonanzen vorzüglich dazu bey, daß die Seele, bey einer Folge von lauter konſonirenden Akkorden, nicht ſo bald ermüdet, und daß ein Tonſtück, wenn ich ſo ſagen darf, ſchmackhaft wird. Gewiſſermaßen ſind daher die Diſſonanzen in der Muſik eben das, was bey den Speiſen das Gewürz iſt.

(C. Bach.) (Graun.)

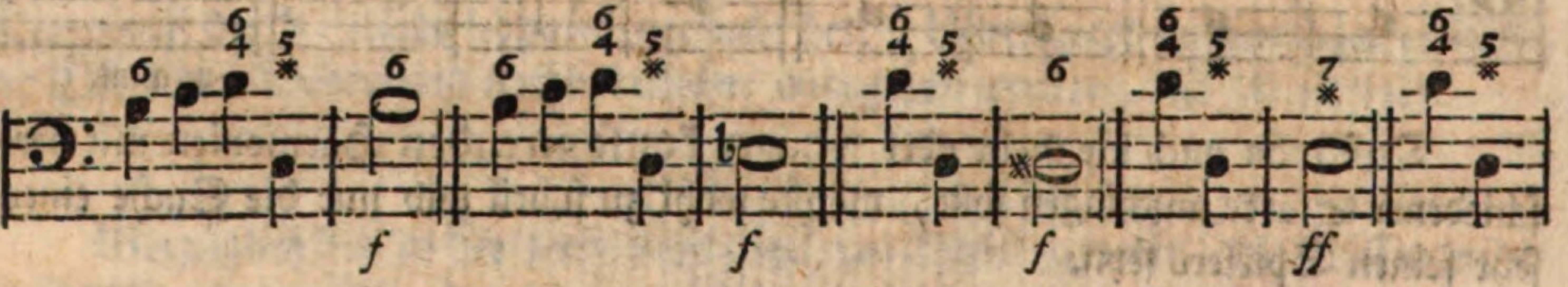


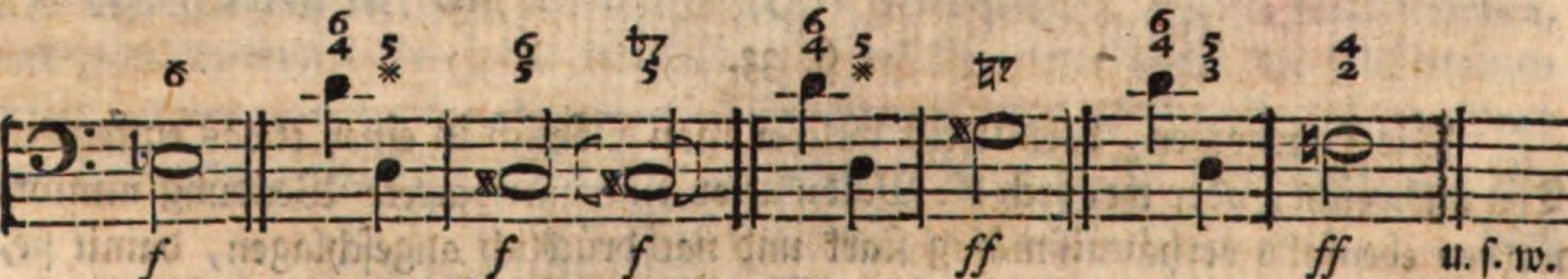
(Händel.)



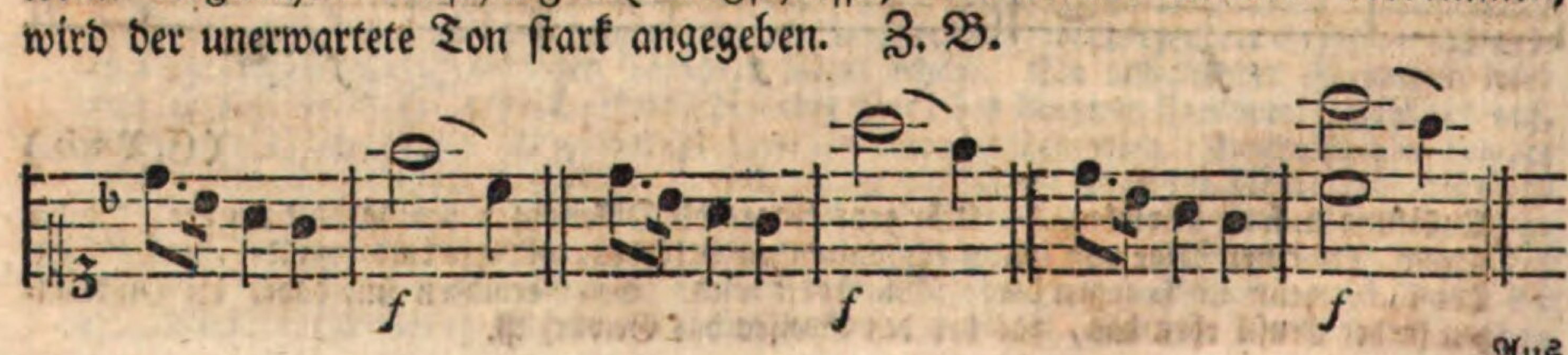
§. 34.

Auch die ſo genannten **Trugſchlüſſe** (*Cadenze d'inganno*) erfordern, nachdem ſie mehr oder weniger unerwartet ſind und in entferntere oder näher verwandte Töne führen, einen größern oder kleinern Grad der Stärke. Z. B.





Nach dem zweyten d des Baſſes ſollte eigentlich g folgen; da dieſes aber nicht geſchieht, und alſo die Erwartung getäuſcht wird: ſo muß die unerwartete Harmonie ſtark angeſchlagen werden, damit ſie deſto mehr überraſche. Auch wenn dergleichen Täuſchungen (Trugſchlüſſe) blos in der Melodie vorkommen, wird der unerwartete Ton ſtark angegeben. Z. B.



Aus dieſem Wenigen, was von der Anwendung des forte und piano erinnert worden iſt, kann man ſchon einigermaßen auf andere Fälle ſchließen, in welchen der Spieler, auch ohne Andeutung, die Stärke und Schwäche abzuändern und zweckmäßig zu vertheilen hat.

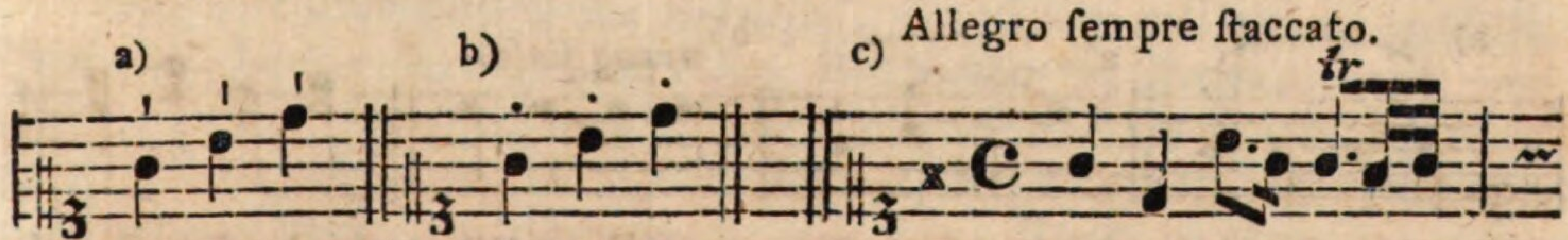
---

§. 35.

Der **ſchwere oder leichte Vortrag** trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrſchenden Charakters bey. So wenig ſich aber jeder Grad der Stärke und Schwäche genau andeuten läßt, (S. §. 29.) eben ſo unmöglich iſt es, den erforderlichen ſchwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu beſtimmen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne gehörig anwende. Zuerſt von jedem dieſer Mittel ins beſondere, und dann (§. 43. ff.) von der zweckmäßigen Anwendung derſelben überhaupt.

§. 36.

Das **Stoßen oder Abſetzen** wird, wie bekannt, durch Striche a) oder Punkte b) über (oder unter) den Noten angedeutet. Soll ein ganzes Tonſtück, oder der größere Theil deſſelben, oft auch nur ein einzelner Gedanke abgeſtoßen werden, ſo beſtimmt man dieſe Behandlungsart zu Anfange des Tonſtückes, oder über der zu ſtoßenden Stelle, durch das Wort *ſtaccato* c).



Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche a) ein kürzeres Abſetzen bezeichnen, als durch die Punkte b). Soll man in einem mit ſtaccato überſchriebenen Tonſtücke, wie bey c), deſſen ungeachtet einzelne ſingbare ꝛc. Gedanken ſchleifen, ſo werden dieſe durch einen Bogen ⌒ bezeichnet; wenn nicht etwa der Komponiſt vorausſetzt, daß der Spieler bey einer ſolchen Stelle den Vortrag ſelbſt abändern werde. Uebrigens gilt hernach das ſtaccato wieder.

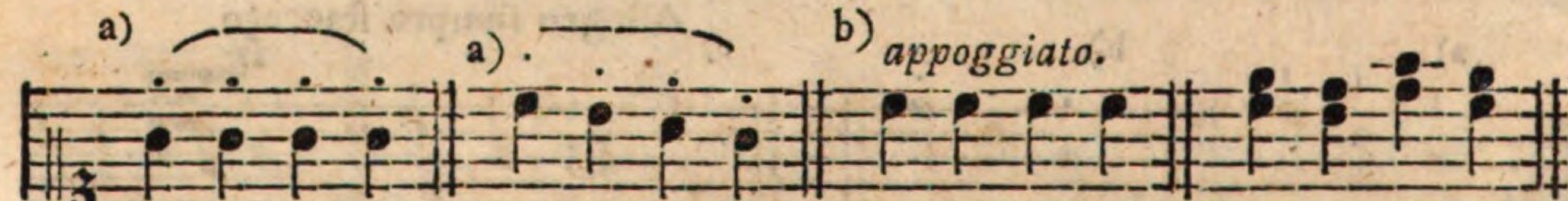
Bey den Tönen, welche geſtoßen werden ſollen, hebt man den Finger, wenn faſt die halbe Dauer der vorgeſchriebenen Note vorüber iſt, von der Taſte, und pauſirt die noch übrige Zeit. Daß auch ſchwach vorzutragende Töne geſtoßen wer-

werden können, ſollte ich eigentlich gar nicht anmerken; indeß hört man doch von einigen Spielern alle geſtoßene Töne, ganz wider den richtigen Ausdruck, ohne Unterſchied ſtark vortragen.

In Anſehung des Abſetzens ſelbſt wird ebenfalls ſehr häufig gefehlt; denn Mehrere pflegen die Taſten, ohne Rückſicht auf die Geltung der vorgeſchriebenen Noten, ſo kurz als möglich anzuſchlagen, da doch in den meiſten Fällen der Finger ſo lange, bis wenigſtens beynahe die Hälfte der Dauer vorüber iſt, auf der Taſte liegen bleiben muß. Ueberhaupt hat man beym Vortrage geſtoßener Noten noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonſtückes, auf das Zeitmaß, auf die vorgeſchriebene Stärke und Schwäche ꝛc. beſonders Rückſicht zu nehmen. Iſt der Charakter eines Tonſtückes ernſthaft, zärtlich, traurig ꝛc, ſo darf man die abzuſtoßenden Töne nicht ſo kurz ſpielen, als in Tonſtücken von einem muntern, ſcherzhaften ꝛc. Charakter. Die untermiſchten kurz abzuſetzenden Töne in einem geſangvollen Adagio dürfen nicht ſo kurz angegeben werden, als in einem Allegro. Beym forte kann man überhaupt etwas kürzer abſtoßen, als beym piano. Springende Töne werden, im Ganzen genommen, kürzer geſtoßen, als ſtufenweiſe fortſchreitende Intervalle u. ſ. w.

§. 37.

Das Tragen der Töne wird entweder auf die bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet den Druck, welchen jede Taſte erhalten muß, und durch den Bogen wird der Spieler erinnert, den Ton nach dem Drucke ſo lange auszuhalten, bis die Dauer der vorgeſchriebenen Note völlig vorüber iſt.



Man hüte ſich hierbey vor dem §. 30. Anm. 2. erwähnten Uebertreiben des Tones, welches Einige heulen nennen.

§. 38.

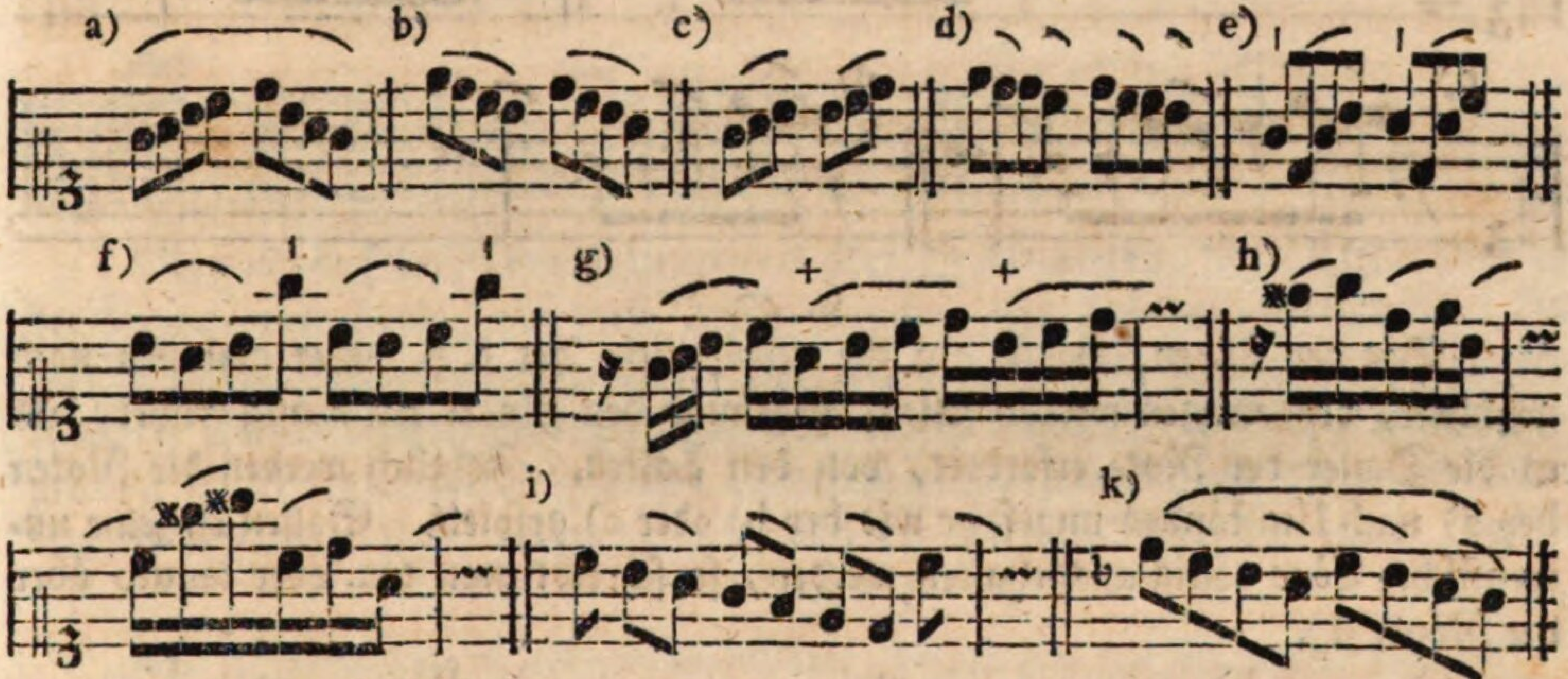
Das Schleifen (Ziehen) *) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachſtehenden Beyſpielen. Sollen alle Töne oder die meiſten Stellen eines Tonſtückes geſchleift werden, ſo beſtimmt man dieſe Behandlungsart durch das zu Anfange beygefügte Wort *legato.* **) Oft ſchreibt man nur etwa über die erſtern Takte ſolche Bogen, und will dadurch andeuten, daß

*) Den Ausdruck Schleifen wollen Einige bey kürzern, Ziehen hingegen bey längern Notengattungen (oder in langſamer Bewegung) gebraucht wiſſen.

**) Was von der Fortdauer des *ſtaccato* (§. 36.) geſagt wurde, das gilt auch vom *legato*.

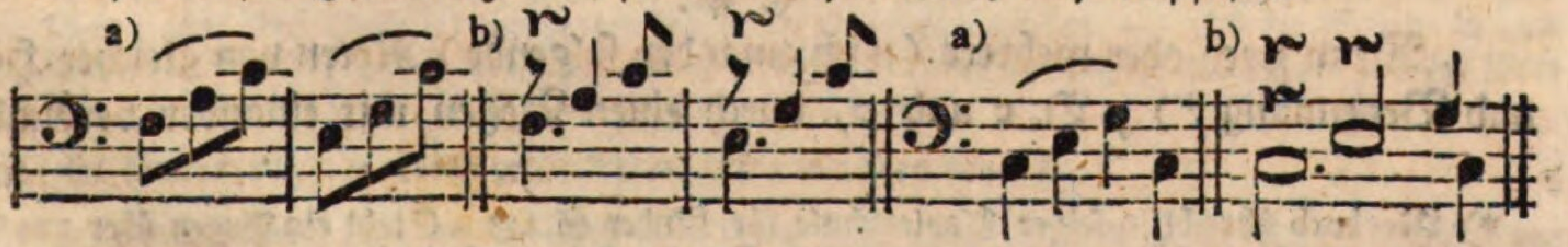
daß der Spieler bey dieſer Art des Vortrages bleiben ſolle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pauſen bezeichnet wird.

Bey den Tönen, welche geſchleift werden ſollen, läßt man den Finger ſo lange auf den Taſten liegen, bis die Dauer der vorgeſchriebenen Noten völlig vorüber iſt, daß alſo auch nicht die kleinſte Trennung (Pauſe) entſtehe. Durch den längern oder kürzern Bogen beſtimmt der Komponiſt, wie viele Töne an einander geſchleift werden ſollen. Z. B.



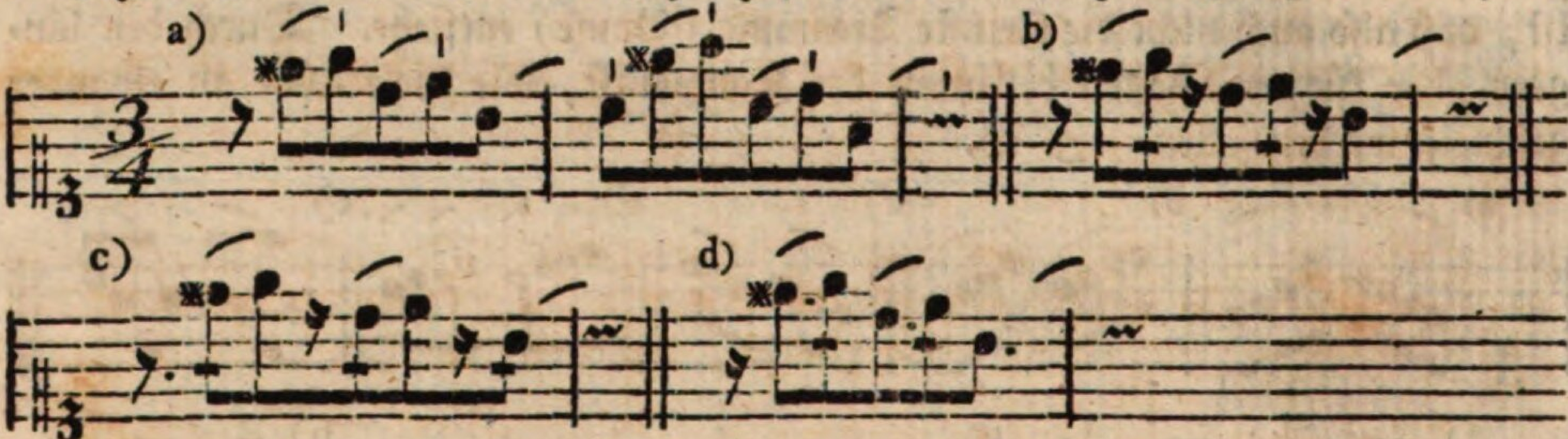
Bey a) werden folglich alle acht Töne, bey b) vier und vier ꝛc. geſchleift. Man merke hierbey noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, ſehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In dem Beyſpiele g) fällt alſo dieſer gelinde Nachdruck, (wider die ſonſt zu befolgende Regel) auf die mit + bezeichneten ſchlechten Noten, bey h) auf fis, d, h u. ſ. w. Durch die Bezeichnung bey k) will man andeuten, daß zwar alle Noten geſchleift werden müſſen, doch ſoll der erſte, dritte, fünfte und ſiebente Ton ſehr ſchwach markirt werden.

Wenn über langſam gebrochenen Harmonien ein Bogen ſteht, wie in den folgenden Beyſpielen a), ſo pflegt man, beſonders in Tonſtücken von gefälligem ꝛc. Charakter, die Finger bis zum Eintritt einer andern Harmonie auf den Taſten liegen zu laſſen. Daher können die nachſtehenden Takte a) ſo vorgetragen werden, wie bey b). Doch würde ich in dieſem Falle die zu unbeſtimmte Schreibart a) nicht empfehlen.



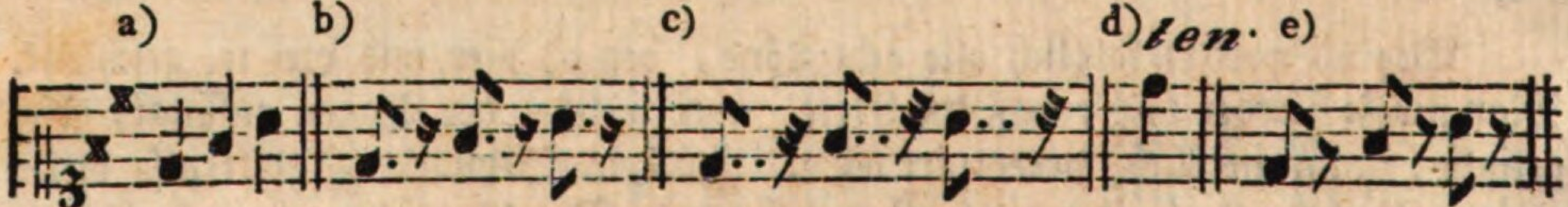
§. 39.

Zuweilen ſollen einige Töne geſchleift, Andere geſtoßen werden. Man pflegt dieſe Art des Vortrages ſo anzudeuten, wie bey a). Die richtige Ausführung habe ich bey b) bemerkt. Fehlerhaft wäre die Eintheilung bey c) und d).



§. 40.

Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d. h. weder geſtoßen noch geſchleift, vorgetragen werden ſollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Taſten. Folglich werden die Noten bey a) nach Umſtänden ungefähr wie bey b) oder c) geſpielt. Sollen einzelne untermiſchte Töne völlig ausgehalten werden, ſo ſchreibt man ten. oder tenuto über die Noten d).



Bach ſagt S. 112: „Die Noten, welche weder geſtoßen noch geſchleift noch ausgehal„ten werden, unterhält man ſo lange als ihre Hälfte beträgt ꝛc.“ Allein im Ganzen genommen ſcheint mir dieſe Spielart doch nicht die beſte zu ſeyn. Denn 1) macht der Charakter eines Tonſtückes hierbey verſchiedene Einſchränkungen nothwendig; 2) würde dadurch der Unterſchied zwiſchen den wirklich abzuſtoßenden und nur auf die gewöhnliche Art zu ſpielenden Noten beynahe ganz aufgehoben; 3) möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu ſchleifenden ꝛc. Ton nur die Hälfte ſeiner Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pauſirte, wie oben bey e).

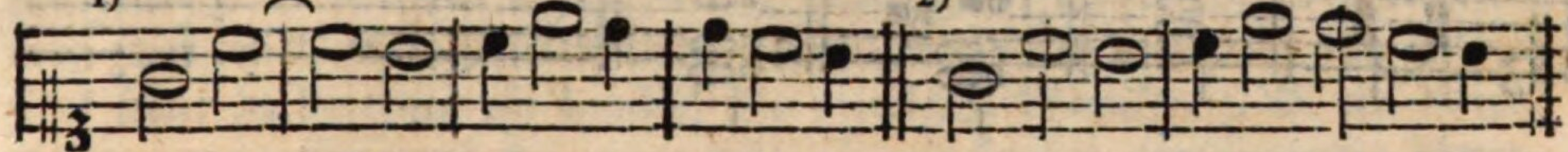
§. 41.

Wenn zwey oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung *) z. B. c und c, durch einen Bogen mit einander verbunden ſind,

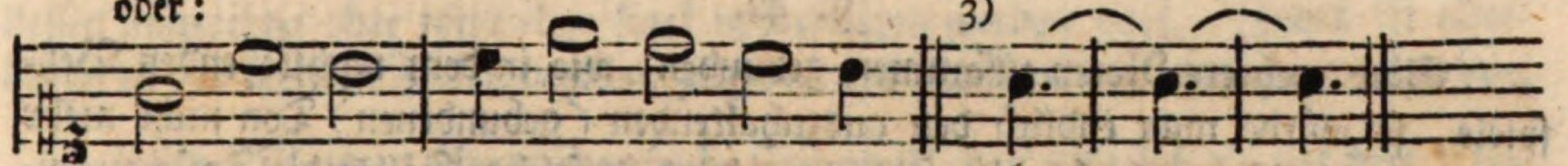
*) Merbach ſchreibt in ſeiner Klavierſchule für Kinder S. 14: „Steht ein Bogen über zwo Noten, welche auf einer Linie oder einem Spatio ſtehen, ſo heißt es eine Bindung, und da „wird

ſind, ſo wird nur der erſte dieſer Töne angeſchlagen; während der Dauer der übrigen Noten *) läßt man den Finger auf der Taſte liegen. Folglich müſſen die gebundenen Töne in dem Beyſpiele 1) ſo ununterbrochen ausgehalten werden, wie bey 2).

1) 2)



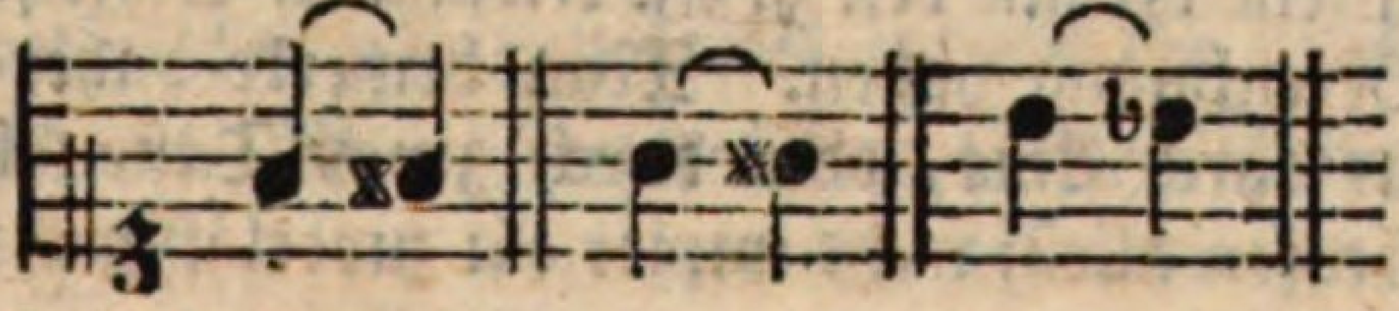
oder: 3)



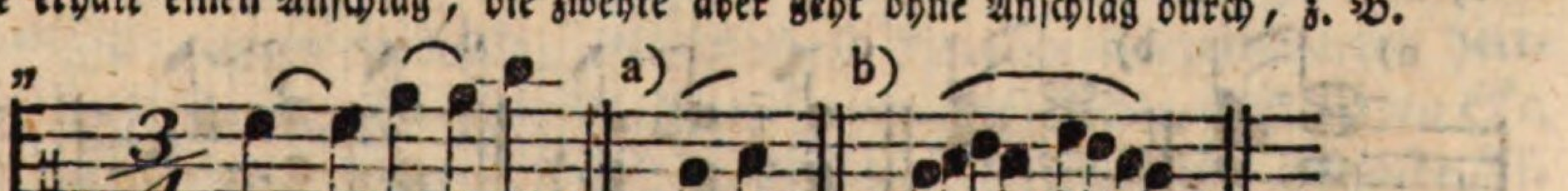
Man nennt ſolche Töne **gebundene** oder **Bindungen**, **) (**Ligaturen**;) der Bogen aber heißt, auf dieſe Art gebraucht, das **Bindungszeichen**. In Anſehung der Behandlungsart kann man hierher auch die ſo genannten **enharmoniſchen Tonverwechſelungen** rechnen. Wenn nämlich die Töne, welche vermittelſt Einer Taſte hervor gebracht werden müſſen, (wie dis und es,) mit einem Bogen bezeichnet ſind, ſo wird, beſonders bey kürzern Notengattungen oder in

 ge-

„wird die zweyte Note nicht wieder angeſchlagen, ſondern man läßt den Finger darauf ruhen.“ Dieſe Beſchreibung iſt allerdings kurz, aber nur nicht richtig. F und fis ſtehen auf Einer Stufe und müſſen doch beyde angeſchlagen werden, wenn auch ein Bogen darüber ſteht, z. B.



G. F. Wolf druckt ſich in dem mehrmals erwähnten Unterricht S. 40. noch unbeſtimmter aus, nämlich: „Ein Bogen ohne Punkt zwiſchen zwey Noten bindet ſolche zuſammen, das heißt, nur „die erſte erhält einen Anſchlag, die zweyte aber geht ohne Anſchlag durch, z. B.

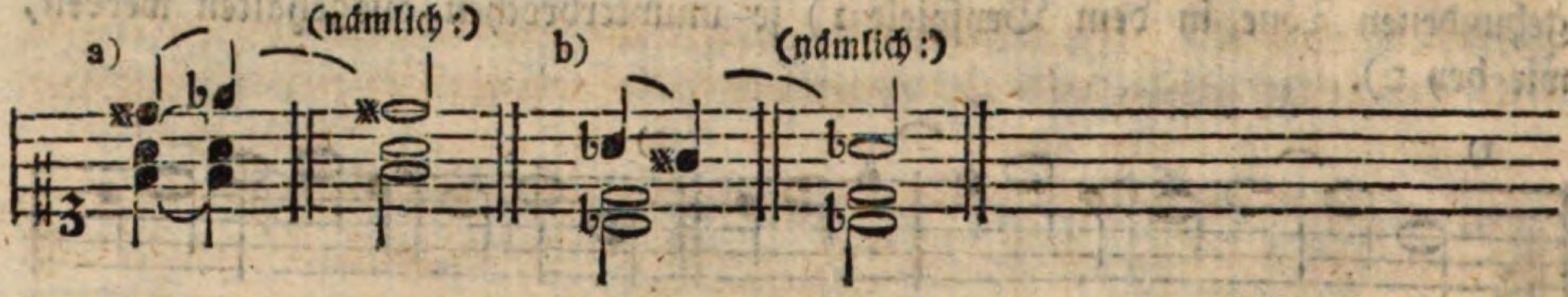


Folglich würde, der übrigen ſchwankenden Ausdrücke nicht zu gedenken, nach dieſer Erklärung in dem Beyſpiele a) nur das g angeſchlagen werden müſſen, denn der Bogen ohne Punkt zwiſchen (über oder unter) zwey Noten ſoll ſie ja zuſammen binden. — Ob die übrigen in dem Beyſpiele b) bezeichneten Töne angeſchlagen werden, oder durchgehen müſſen, hat der Verfaſſer in den beygefügten zwey Anmerkungen nicht erklärt.

*) Es können deren mehrere gebunden werden, wie oben bey 3).

**) Kenner wiſſen, daß der Ausdruck Bindung (worunter man ſonſt die Vorbereitung einer Diſſonanz verſteht) hier nicht immer in der eigentlichen Bedeutung gebraucht wird.

geſchwinder Bewegung, ebenfalls gewöhnlich nur der erſte von beyden Tönen angeſchlagen. Z. B.



§. 42.

Sind mehrere Noten zuſammen gebunden, wie in dem nachſtehenden Beyſpiele, ſo würde man endlich den auszuhaltenden (gebundenen) Ton nicht mehr hören; daher iſt es erlaubt, ja oft nothwendig, in ſolchen Fällen die Taſte zuweilen wieder anzuſchlagen. In mäßiger Bewegung kann das mit + bezeichnete c, welches im dritten Takte gewiß nicht mehr zu hören iſt, wieder angeſchlagen werden. Wäre das Zeitmaß ſehr langſam, ſo könnte man ſich dieſer Freyheit in jedem Takte bedienen.

Die Bindungen werden ſehr oft mit den §. 38. erwähnten Schleifungen verwechſelt, weil ſie beyde einerley Bezeichnung haben. Man bemerke daher genau, ob zwey Töne mit dem Bogen nur durch Eine, oder durch zwey Taſten hervor gebracht werden müſſen, weil die Stufen allein nicht immer ein zuverläſſiges Merkmal ſind.

Oft kommen gebundene und geſchleifte Töne zugleich vor, wie in den Beyſpielen a) und c). Die Ausführung habe ich bey b) und d) bemerkt.

§. 43.

Die §. 36 — 42. angezeigten Mittel ſind es vorzüglich, durch welche der ſchwere oder leichte Vortrag bewirket wird. Bey einem ſchweren Vortrage muß nämlich jeder Ton feſt (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verfloſſenen Dauer der Noten ausgehalten werden. Leicht heißt alſo der Vortrag, wenn

man

man jeden Ton mit weniger Feſtigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten beſtimmt, von den Taſten abhebt. Zur Vermeidung eines Mißverſtändniſſes muß ich hierbey noch anmerken, daß ſich die Ausdrücke ſchwer und leicht überhaupt mehr auf das Aushalten und Abſetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwäche derſelben beziehen. Denn in gewiſſen Fällen z. B. in einem Allegro vivo, ſcherzando, Vivace con allegrezza &c. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, (kurz) aber dabey doch mehr oder weniger ſtark ſeyn; da hingegen ein Tonſtück von traurigem Charakter z. B. ein Adagio meſto, con afflizzione &c. zwar geſchleift und folglich gewiſſermaßen ſchwer, deſſen ungeachtet aber nicht eben ſtark vorgetragen werden darf. Indeß iſt allerdings in den meiſten Fällen beydes, ſchwer und ſtark ꝛc. mit einander verbunden.

Ob der Vortrag ſchwer oder leicht ſeyn muß, das läßt ſich 1) aus dem Charakter und der Beſtimmung eines Tonſtückes (§. 45.) 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der Fortſchreitung derſelben u. ſ. w. beurtheilen. Außerdem kommt ſogar der Nationalgeſchmack, die Manier des Komponiſten und das Inſtrument, für welches ein Tonſtück beſtimmt iſt, hierbey mit in Betrachtung.

§. 44.

Tonſtücke von einem erhabenen, ernſthaften, feyerlichen, pathetiſchen ꝛc. Charakter müſſen ſchwer, voll und kräftig, ſtark accentuirt u. ſ. w. vorgetragen werden. Zu dieſen Tonſtücken gehören unter andern die, welche *grave*, *pompoſo*, *patetico*, *maeſtoſo*, *ſoſtenuto &c.* überſchrieben ſind. Einen etwas leichtern, und merklich ſchwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, ſanften, gefälligen ꝛc. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole*, *con dolcezza*, *gliſſicato*, *luſingando*, *Paſtorale*, *piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt. Tonſtücke, worin muntere, ſcherzhafte, freudige Empfindungen herrſchen z. B. *Allegro ſcherzando*, *burleſco*, *giocoſo*, *con allegrezza*, *riſvegliato &c.* müſſen ganz leicht vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das Schleifen und Tragen der Töne erfordern. Die Tonſtücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Worte: *con afflizzione*, *con amarezza*, *doloroſo*, *lagrimoſo*, *languido*, *meſto* u. a. m.

Es verſteht ſich, daß in allen den genannten Fällen verſchiedene Grade des ſchweren oder leichten Vortrages angewandt werden müſſen.

§. 45.

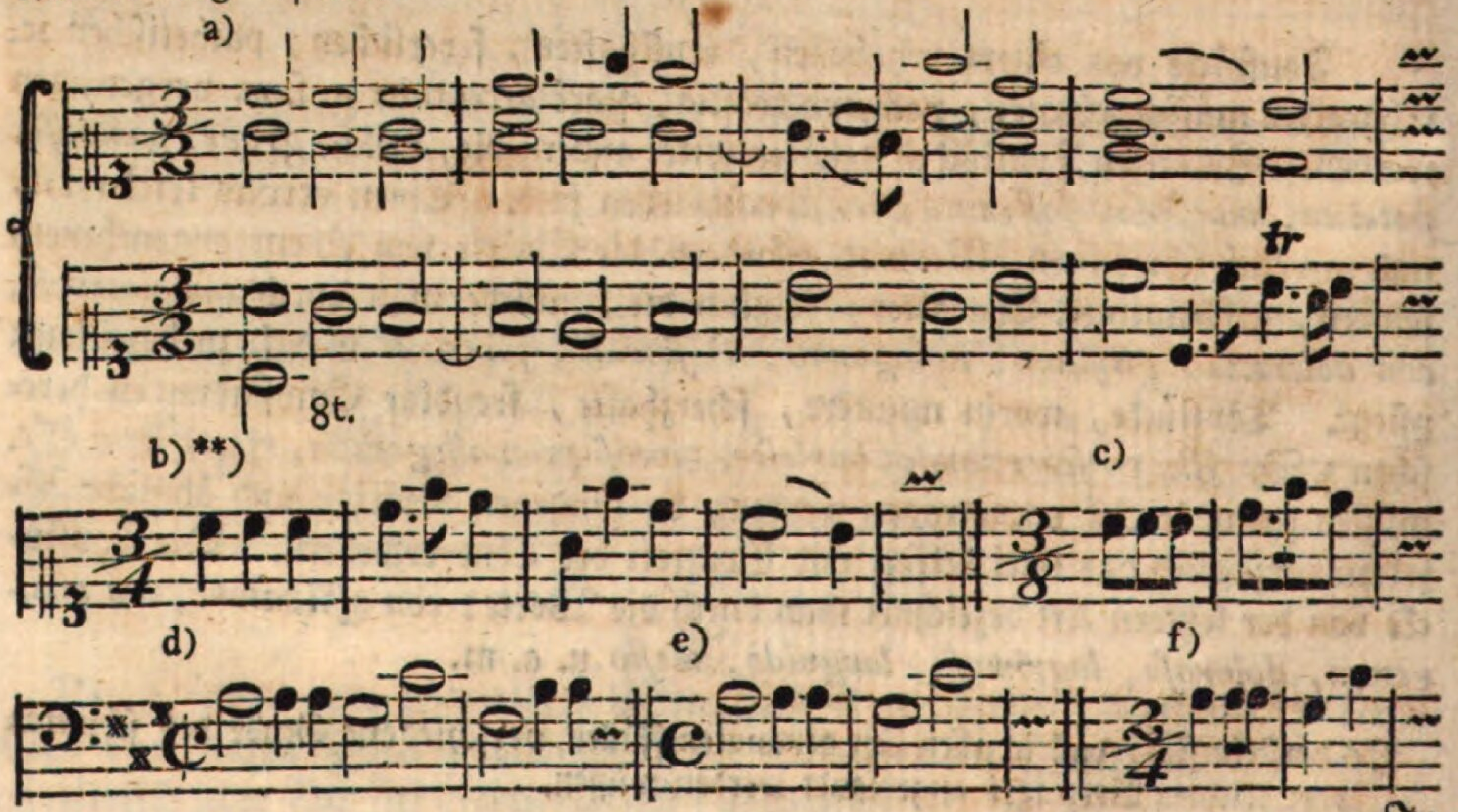
Tonſtücke, welche zu einem ernſten Zwecke geſchrieben ſind z. B. Fugen, gut gearbeitete Sonaten, religiöſe Oden und Lieder ꝛc. *) erfordern einen weit ſchwerern Vortrag, als etwa gewiſſe tändelnde Divertimente, ſcherzhafte Geſänge, muntere Tänze u. dgl. m.

§. 46.

Aus der Bewegung läßt ſich ebenfalls beſtimmen, ob man einen ſchweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Preſto muß leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieſes leichter als ein Andante u. ſ. w. Den ſchwerſten Vortrag erfordern alſo, im Ganzen genommen, die Tonſtücke von langſamer Bewegung.

§. 47.

Daß auch die Taktart auf den ſchweren oder leichten Vortrag einen ſehr merklichen Einfluß hat, oder doch haben ſollte, iſt bereits S. 91. in der Note vorläufig erinnert worden. Man merke hierbey noch Folgendes. Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart ſind, je ſchwerer muß der Vortrag ſeyn. So wird z. B. ein Tonſtück im $\frac{3}{2}$ a) weit ſchwerer vorgetragen, als wenn es im $\frac{3}{4}$ b) oder wohl gar im $\frac{3}{8}$ c) ſtände. **Graun** wollte alſo durch die Taktart in dem Beyſpiele d), außer der geſchwindern Bewegung ꝛc. zugleich einen ſchweren Vortrag beſtimmen.



Jn

*) Schriebe ich nicht zunächſt für Klavierſpieler, ſo würde ich alles, was für die Kirche beſtimmt iſt, mit darunter begreifen.

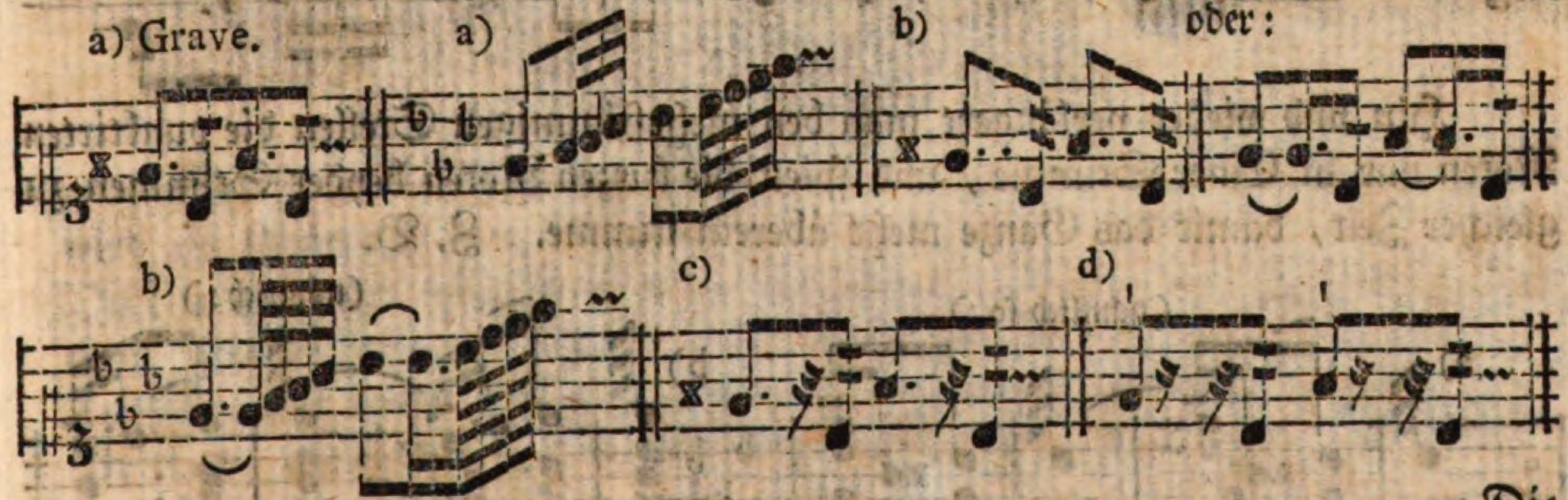
**) Den Baß und die Mittelſtimmen muß ich des Raumes wegen, weglaſſen.

In den Beyſpielen a) und d) müſſen daher alle Töne mit Nachdruck angegeben und völlig ausgehalten werden. Bey b) und e) müßte der Vortrag ſchon leichter, bey c) und f) aber ſehr leicht ſeyn. Auch ſogar alsdann, wenn man über die Beyſpiele c) und f) Adagio ſchriebe, würde ein guter Spieler dieſelben Töne nicht ſo ſchwer vortragen, als im Allabreve, bey a) und d). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Taktarten $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ u. dgl. den leichteſten Vortrag erfordern.

Beyläufig merke ich mit an, daß Tonſtücke in kurzen Tripeltaktarten, wie bey c), einen gewiſſen komiſchhüpfenden Gang bekommen können, wenn man die erſte Note zu ſtark accentuirt.

§. 48.

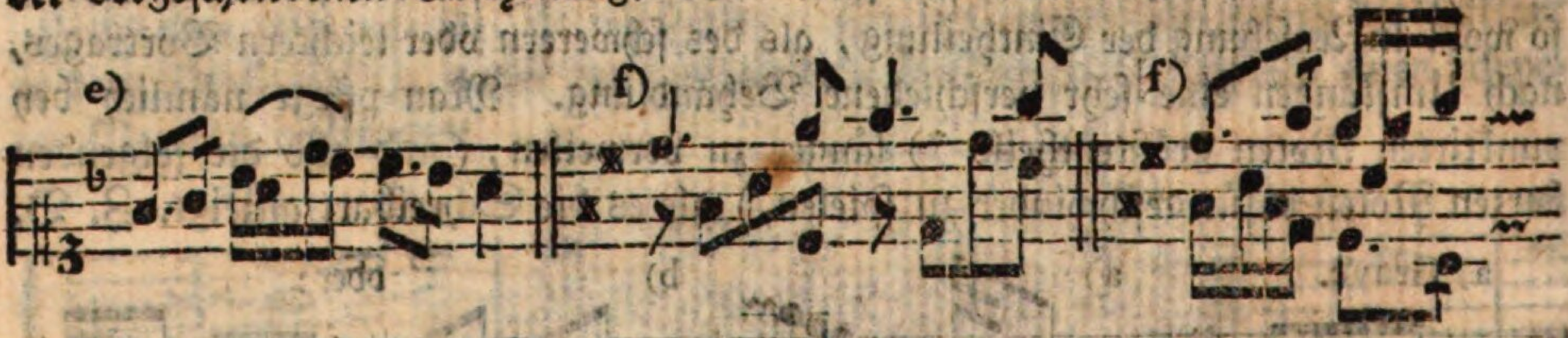
Verſchiedene Notengattungen erfordern, auch ohne Rückſicht der Taktart, einen mehr oder weniger ſchweren Vortrag. Kommen z. B. in einem Tonſtücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, ſo muß der Vortrag im Ganzen ſchwerer ſeyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u. ſ. w. untermiſcht ſind. Beſonders erfordern punktirte Noten, ſo wohl in Anſehung der Eintheilung, als des ſchwerern oder leichtern Vortrages, nach Umſtänden eine ſehr verſchiedene Behandlung. Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils *) länger zu verweilen, (und alſo die folgenden kurzen Noten dafür geſchwinder zu ſpielen,) als es die Schreibart anzeigt. Z. B.



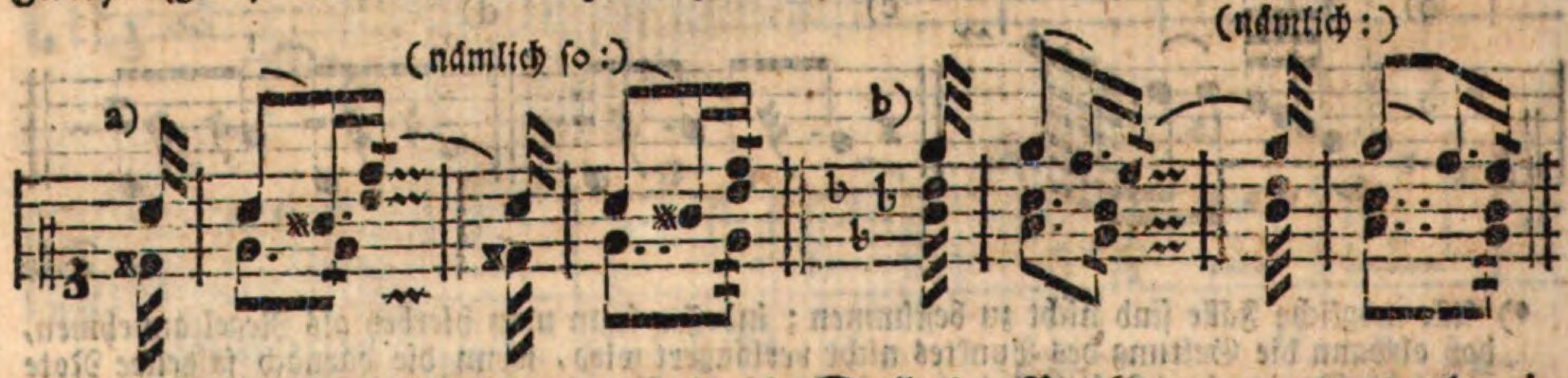
Die

*) Alle mögliche Fälle ſind nicht zu beſtimmen; indeſſen kann man hierbey als Regel annehmen, daß alsdann die Geltung des Punktes nicht verlängert wird, wenn die darnach folgende Note völlig die Dauer eines Takttheiles oder, in langſamer Bewegung, eines Taktgliedes hat. Doch dürfte auch dieſe Regel vielleicht nicht ohne Ausnahme und für den Anfänger noch überdies von keinem großen Nutzen ſeyn. — Wie nöthig wäre daher auch bey den punktirten Noten eine beſtimmtere Schreibart. Da gegenwärtig faſt Jeder weiß, was zwey nach einander folgende Punkte zu bedeuten haben, ſo könnten durch den Gebrauch derſelben oder vermittelſt einer andern ſorgfältigen Schreibart in den meiſten Fällen alle Zweifel gehoben werden.

Die bey b) bemerkte Ausführung der punktirten Noten wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonſtückes ernſthaft, feyerlich, erhaben ꝛc. iſt; alſo nicht nur beym eigentlichen Grave ſelbſt, ſondern auch in Ouvertüren oder ſoſtenuto überſchriebenen Tonſtücken u. dgl. Man trägt in dieſem Falle die punktirten Noten ſchwer, folglich ausgehalten, vor. Bey dem Ausdrucke munterer, freudiger ꝛc. Empfindungen muß der Vortrag etwas leichter ſeyn, ungefähr wie bey c). Der Ausführung d) bedient man ſich vorzüglich bey heftig, trotzig ꝛc. vorzutragenden, oder ſtaccato überſchriebenen Tonſtücken. *) Die Taſten werden ſtark angeſchlagen, man hebt aber die Finger früher wieder ab, als bey ſolchen Stellen, welche mit einer gewiſſen feyerlichen Würde vorzutragen ſind. Bey gefälligen ſingbaren ꝛc. Gedanken, wie unten bey e), verlängert man die punktirten Noten zwar ebenfalls ein wenig —, wenn auch nicht eben ſo merklich —; doch werden ſie ſanfter (weniger accentuirt) vorgetragen. Beſonders ſpielt man in ſolchen Fällen die kurzen Noten nach dem Punkte ſchwach und geſchleift. Iſt eine zweyte Stimme, etwa wie bey f), zu den punktirten Noten geſetzt, ſo bleibt man bey der vorgeſchriebenen Eintheilung.



Hin und wieder verlängert man bey mehrſtimmigen Stellen die punktirten Noten nur in Einer Stimme, und ſpielt die kurzen Noten beyder Stimmen zu gleicher Zeit, damit das Ganze mehr überein ſtimme. Z. B.

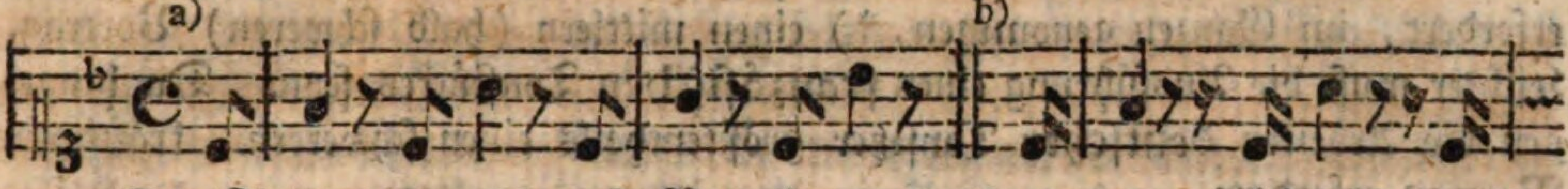


Auch die kurzen Pauſen, welche die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonſtücken von lebhaftem ꝛc. Charakter oft verlängert, wie hier bey b).

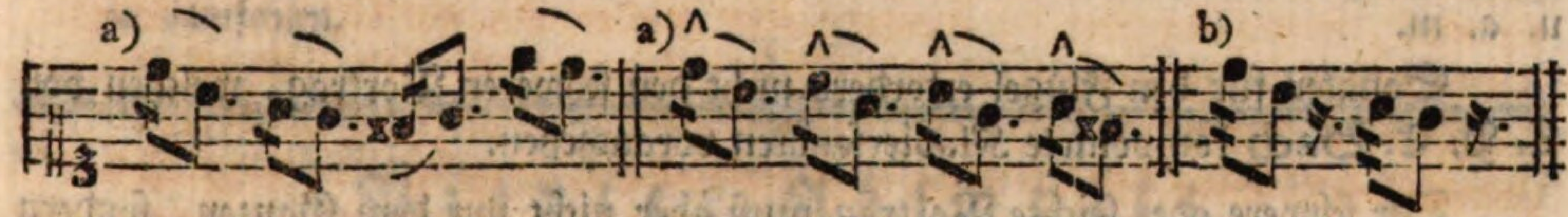
Alle-

*) Aber äußerſt ſchlecht und ganz wider den erforderlichen Ausdruck iſt dieſe Art des Vortrages z. B. in dem Schlußchore aus Grauns Tod Jeſu: Hier liegen wir gerührte Sünder ꝛc. Und doch hört man dieſes vortreffliche Chor nicht ſelten ſo trotzig vortragen. —

Allegro con ſpirito.



Die Figuren, wo die erſte Note kurz und die zweyte punktirt iſt, werden ohne Ausnahme geſchleift und größtentheils ſchmeichelnd vorgetragen. Den erſten (kurzen) Ton accentuirt man zwar, doch darf der Nachdruck nur ſehr gelinde ſeyn.



Man übereile ſich, beſonders in langſamer Bewegung, bey der erſten Note nicht; denn der Geſang kann leicht in das Freche ausarten, oder die erforderliche Ründung verlieren, wenn man den erſten Ton zu kurz angiebt, und den Punkt wohl noch überdies in eine hier fehlerhafte Pauſe verwandelt, wie bey b).

Ehedem gab man der erſten Note, bey ähnlichen Figuren, eine ſehr kurze Dauer. Sogar Agricola ſchreibt noch: „Wenn die kurze Note voran, und der Punkt hinter der „zweyten ſteht, ſo iſt die erſte Note ſo kurz als möglich, das übrige wird der Note „zugelegt, die den Punkt hinter ſich hat.“ Bach hingegen ſagt S. 113. „Die „erſte Note wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder lang„ſam iſt ꝛc.“

§. 49.

Selbſt in Rückſicht der Harmonie und Fortſchreitung einzelner Intervalle wird ein ſchwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonſtück mit vielen Diſſonanzen muß nämlich ſchwerer vorgetragen werden, als ein andres, in welchem größtentheils nur leichte konſonirende Harmonien gebraucht worden ſind. Tonſtücke mit vielen Paſſagen erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als ſolche, worin viele ſingbare Stellen vorkommen. Ins beſondere werden ſpringende Paſſagen noch leichter ausgeführt, als ſtufenweiſe fortſchreitende u. ſ. w.

§. 50.

In Anſehung des Nationalgeſchmackes, der Manier des Komponiſten, und des Inſtrumentes, für welches ein Tonſtück beſtimmt iſt, merke man zur Erläuterung des 43ſten Paragraphen hauptſächlich Folgendes.

Ein Tonſtück, welches im italiäniſchen Nationalgeſchmacke geſchrieben iſt, erfordert, im Ganzen genommen, *) einen mittlern (halb ſchweren) Vortrag. Leichter muß die Ausführung eines franzöſiſchen Tonſtückes ſeyn. Da hingegen die Arbeiten deutſcher Tonſetzer größtentheils einen ſchwerern, kräftigern Vortrag erfordern.

Eben ſo ſetzt auch die Manier des Komponiſten eine eigene Behandlungsart voraus. Ein Tonſtück von Händel, Sebaſtian Bach ꝛc. muß nachdrücklicher vorgetragen werden, als etwa ein modernes Konzert von Mozart, Kozeluch u. a. m.

Sonaten für den Flügel erfordern nicht den ſchweren Vortrag, welchen von C. P. E. Bach komponirte Klavierſenaten vorausſetzen.

Der ſchwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, ſondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entſprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonſtücke von munterm Charakter können deſſen ungeachtet erhabene Stellen enthalten ſeyn, welche einen ſchwerern Vortrag erfordern. Wenn ich mich in der Kunſtſprache der Maler ausdrucken dürfte, ſo würde ich ſagen, gewiſſe Stellen müſſen Licht, andere aber Schatten erhalten. So muß man z. B. in Fugen oder gearbeiteten Tonſtücken vorzüglich das Thema (Subjekt,) und die nachahmenden Stellen mit Nachdruck vortragen, damit ſie deſto hervorſtechender werden. Ein majeſtätiſches all' uniſono erfordert ebenfalls einen ſchweren und kräftigen Vortrag, wenn nicht der Komponiſt aus gewiſſen Urſachen das Gegentheil beſtimmt hat.

§. 51.

Außer den in dieſem Abſchnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke bey. Um ſich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonſtück in der gehörigen Bewegung, und dann unmittelbar darnach zu langſam oder zu geſchwind ſpielen. Nimmt man die Bewegung zu langſam, ſo wird auch das vortrefflichſte Tonſtück matt oder langweilig; im entgegen geſetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder zum Theil, verloren. Beſonders habe ich bemerkt, daß die Tonſtücke mit der Ueberſchrift: *Vivace*, gewöhnlich zu geſchwind geſpielt werden. Vermuthlich wendet man dieſen Ausdruck, welcher vorzüglich die Art des Vortrages beſtimmt, (S. 110.) unrichtig nur allein auf die Bewegung an. Daher mag es denn auch wohl kommen, daß unter andern die Arie von Graun:

So

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings ſehr viele.

So ſtehet ein Berg Gottes ꝛc. nicht ſelten viel zu geſchwind geſpielt wird. Auch bey den mit Grave, maeſtoſo, Marcia &c. bezeichneten Tonſtücken iſt dies ſehr häufig der Fall.

Uebrigens beziehe ich mich in Rückſicht der Bewegung auf den fünften Abſchnitt des erſten Kapitels, und füge zu den Anmerkungen Seite 112. §. 73. und S. 114. nur noch hinzu, daß zwar in mehreren Schriften,*) zur genauen Beſtimmung des Zeitmaßes, eine Pendul oder ein Metrometer empfohlen worden iſt; allein bis jetzt hat man von dieſem Mittel noch wenig Gebrauch gemacht. Ich kann daher nicht umhin, den S. 114. erwähnten Ueberblick eines Tonſtückes nochmals angelegentlichſt zu empfehlen.

Vierter Abſchnitt.

Von der zweckmäßigen Anwendung der Manieren, und von gewiſſen andern Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden, oder doch einigermaßen mitwirken.

§. 52.

Die weſentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier blos deswegen, weil ſie ein nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages ſind. Da aber von ihrer zweckmäßigen Anwendung in eigenen dazu beſtimmten Kapiteln, wie ich hoffe, hinlänglich gehandelt worden iſt, ſo verweiſe ich die Leſer dahin.

Unter den übrigen Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden oder doch mitwirken, verſtehe ich vorzüglich: 1) einen ſchönen Ton, 2) ein freyes, ungezwungenes Weſen bey dem Spielen, 3) anſtändige Mienen, und 4) gewiſſe Vortheile, wodurch der gute Vortrag beym Klavierſpielen befördert werden kann.

§. 53.

Daß zum guten Vortrage ein ſchöner Ton erfordert wird, kann ich als erwieſen vorausſetzen. Auch weiß man aus der Erfahrung, daß von zwey Spielern der Eine, auf demſelben Inſtrumente, einen weit ſchönern Ton hervorbringt, als der Andere. Hier ſchränke ich mich alſo blos auf die Beantwortung der beyden Fragen ein: Was verſteht man unter einem ſchönen Tone? und wie kann ſich der Klavierſpieler einen ſchönen Ton eigen machen?

*) Z. B. in Forkels muſikaliſch-kritiſcher Bibliothek, erſt. Band, Seite 258.

§. 54.

Ein ſchöner Ton muß deutlich, voll, geſchmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm ſeyn, und darf folglich, auch bey dem möglichſten Grade der Stärke, nicht rauh, noch beym pianiſſimo undeutlich werden. Da aber die Muſik Empfindungen verſchiedener Art hervor bringen ſoll, ſo muß zu den genannten Eigenſchaften eines ſchönen Tones noch das Charakteriſtiſche hinzu kommen. „Der „ſchönſte Ton, ſchreibt Sulzer, iſt der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, „und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt.“

§. 55.

Sich einen ſchönen und ſingenden Ton eigen zu machen, muß für den Klavierſpieler eine Sache von äußerſter Wichtigkeit ſeyn. In dieſer Rückſicht würde ich demjenigen, der noch keinen guten Ton hat, vorzüglich rathen, oft lauter Noten von langer Dauer zu ſpielen, die Taſten nur mäßig ſtark anzuſchlagen, und ſie ſo lange nachzudrücken, bis der Ton ſeine völlige Stärke hat, und nun (bey einem noch größern Nachdrucke) höher werden würde. Man gewöhnt ſich durch dieſe Uebung zugleich an einen geſchmeidigen Anſchlag, der ſelbſt bey der größten Stärke erfordert wird.

§. 56.

Ein freyes, ungezwungenes Weſen beym Spielen, trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Kunſtwerke verlieren überhaupt ſehr viel, wenn man das Natürliche dabey vermißt; kommt in der Muſik eine gezwungene, ängſtliche Ausführung hinzu, ſo wird der Zweck des Komponiſten und Spielers ſicher nur halb erreicht. Eine ſehr ſchöne Paſſage, wobey der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derſelben verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und beſorgten Zuhörer gewiß nicht ſo viel Vergnügen, als eine etwas ſchlechtere Stelle, die mit einer gewiſſen Ruhe und ſcheinbaren Leichtigkeit vorgetragen wird. Die Erfahrung beſtätigt dies hinlänglich; ich habe daher nicht nöthig, mich hierüber auf pſychologiſche Unterſuchungen einzulaſſen.

§. 57.

Schon in der Einleitung wurde vor allen Grimaſſen ꝛc. beym Spielen gewarnt; kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonſtückes auf eine anſtändige Art entſpricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu ſeyn ſcheint; ſo iſt dieſes dem guten Vortrage wenigſtens nicht nachtheilig; ob ich gleich nicht dafür halte, daß ein ſolches pantomimiſches

Spiel

Spiel in der Muſik ſo viel zum Ausdrucke beytrage, als man ehedem behauptete.*) Indeß wüßte ich auch nicht, was man Erhebliches dagegen einwenden wollte, wenn der Spieler bey muntern Affekten eine heitere Miene, bey zärtlichen eine gefällige, bey ernſthaften eine geſetzte — kurz, eine theilnehmende Miene annähme.

Aber freylich nicht bey einer einzelnen ſchweren Stelle eine verdrüßliche Miene, oder bey jeder Note eine beſondere Bewegung mit dem Munde u. ſ. w. Dem Sänger, vorzüglich aber dem auf der Bühne, würde ich in dieſer Rückſicht Engels Ideen zu einer Mimik empfehlen.

§. 58.

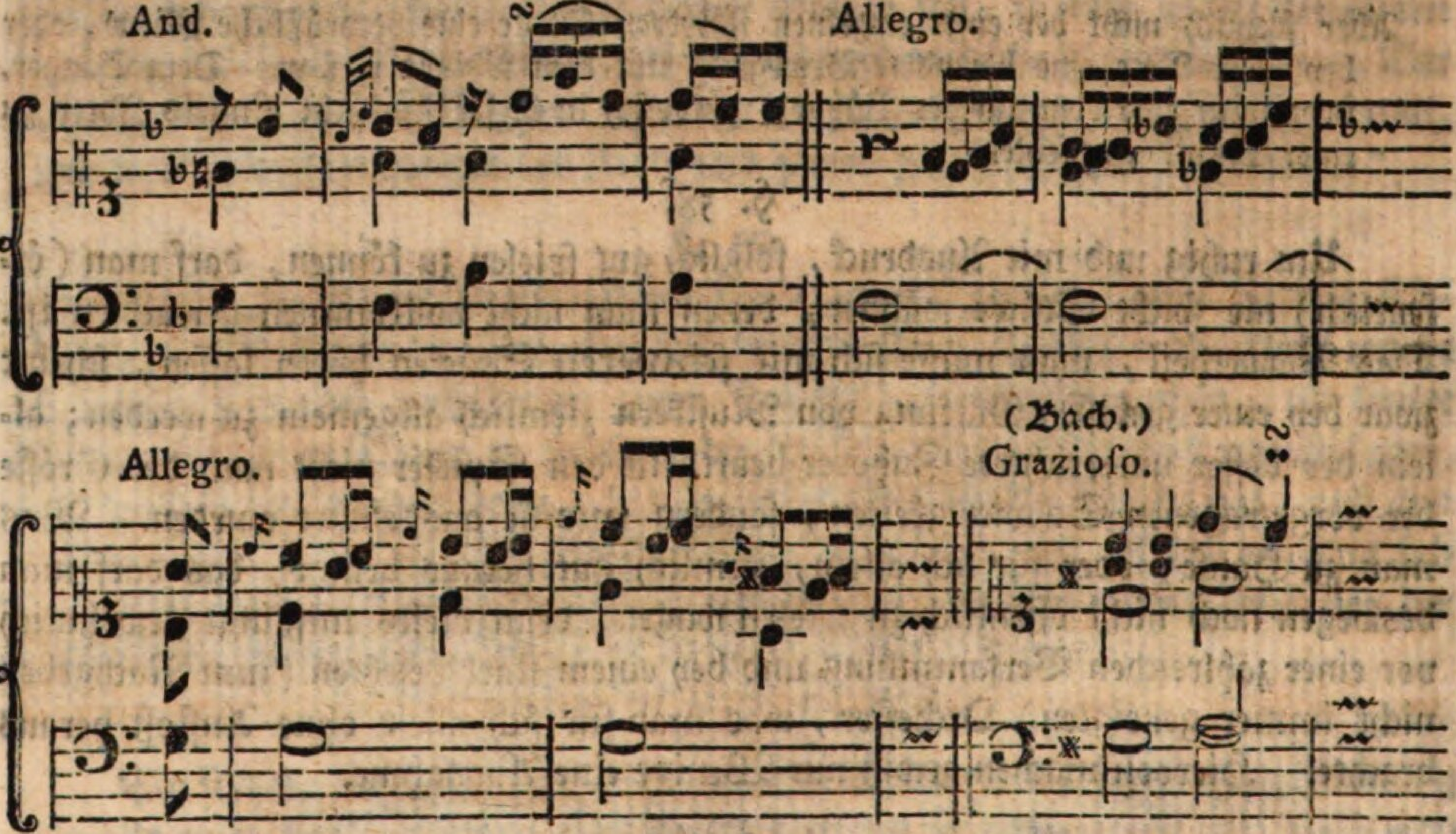
Um ruhig und mit Ausdruck, folglich gut ſpielen zu können, darf man (öffentlich) nie ſolche Stücke wählen, denen man nicht vollkommen gewachſen iſt. Das Vorurtheil, man müſſe ſich mit ſchweren Stücken hören laſſen, ſcheint zwar bey einer gewiſſen Gattung von Muſikern ziemlich allgemein zu werden; allein der beſſer unterrichtete Zuhörer beurtheilt den Spieler nicht nach der Größe der vorgetragenen Schwierigkeiten, ſondern wie ſie ausgeführt wurden. Was man zu Hauſe, oder für ſich allein, ziemlich gut heraus bringt, das darf man deswegen noch nicht öffentlich zu ſpielen wagen; denn vieles mißlingt gewöhnlich vor einer zahlreichen Verſammlung und bey einem ſtark beſetzten (zum Nachgeben nicht immer geneigten) Orcheſter, was man für ſich allein ohne Anſtoß heraus brachte. Hiervon machen gewiß nur Wenige eine Ausnahme.

§. 59.

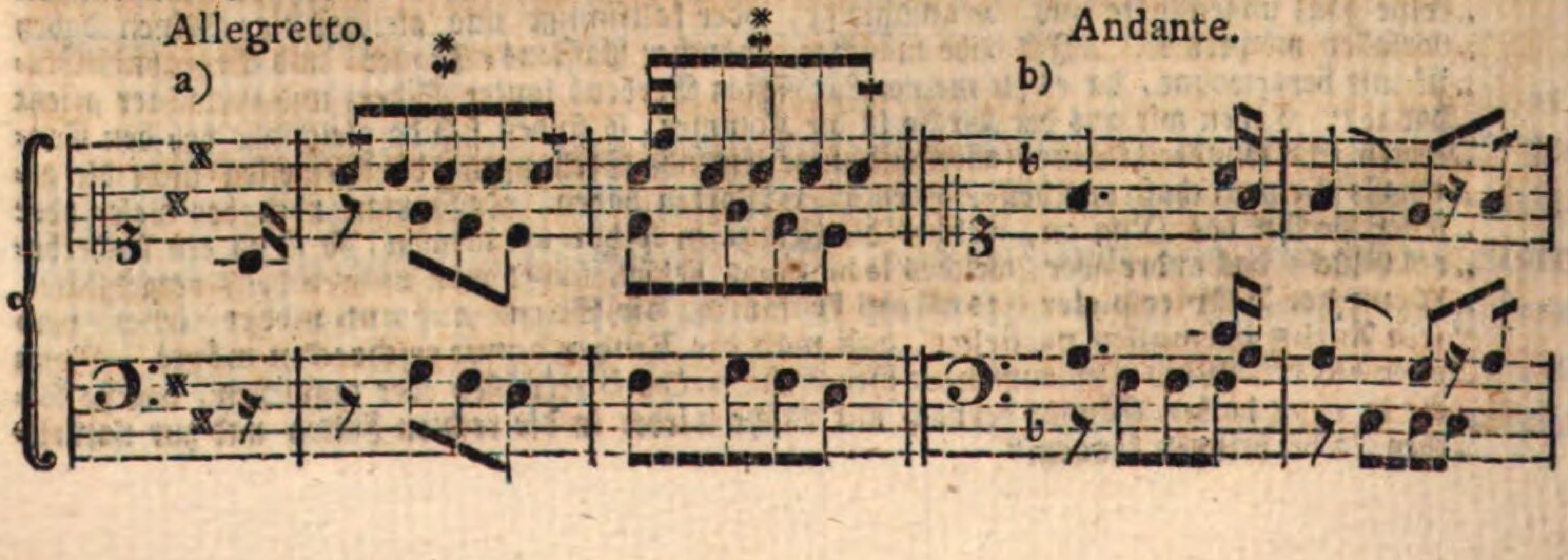
Damit man die Hauptſtimme deutlich, ſchön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand, wo möglich, mit den blos begleitenden Mittelſtimmen zu

*) Mattheſon ſchreibt im vollkommenen Kapellmeiſter ein eigenes Kapitel von der Geberden-Kunſt. Die damals ziemlich gewöhnliche Weitſchweifigkeit und gewiſſe andere Dinge etwa abgerechnet, enthält das gedachte Werk, (beyläufig geſagt,) ſehr viel Gutes, und verdient daher noch jetzt geleſen zu werden. Einige Stellen aus dem erwähnten Kapitel rücke ich hier ein. Seite 35 heißt es unter andern: „Es wäre zu wünſchen, daß wenn ja keine rechte geſchickte geſtus, übel eingeführter Gewohnheit halber Statt finden wollten, nur zum mindeſten „keine ganz ungeſchickte und übelanſtändige, oder kaltſinnige und gleichgültige Minen dabey „vorfallen möchten ꝛc. „Ich habe mancher, mancher Paſſions- Trauer- und Begräbniß-Muſik mit beygewohnt, da es zu meinem gröſſeſten Verdruß lauter Scherz und Gelächter geſetzt „hat ꝛc." Gehen wir aus der Kirche in die Kammer, ſo finden ſich da gleichfalls bey den Concerten ſehr wunderliche und allerhand ungeziemende Stellungen, die bisweilen nicht die geringſte Gemeinſchaft mit den Sachen oder Worten haben. Trifft man noch bey dieſer oder „jener Perſon das Ding an, welches die Franzoſen le bon air nennen, ſo iſt es ein ſonderbares Glück; das andre aber, welches le bon gout heiſſet, ſuchet man mehrentheils vergeblich ꝛc. „Wenn der Klavierſpieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und „ſein Antlitz dermaſſen verſtellet, daß man die Kinder damit erſchrecken mögte. Wenn „viele bey den Wind-Inſtrumenten ihre Geſichtszüge ſo zerreiſſen oder aufblehen, daß ſie ſolche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können."

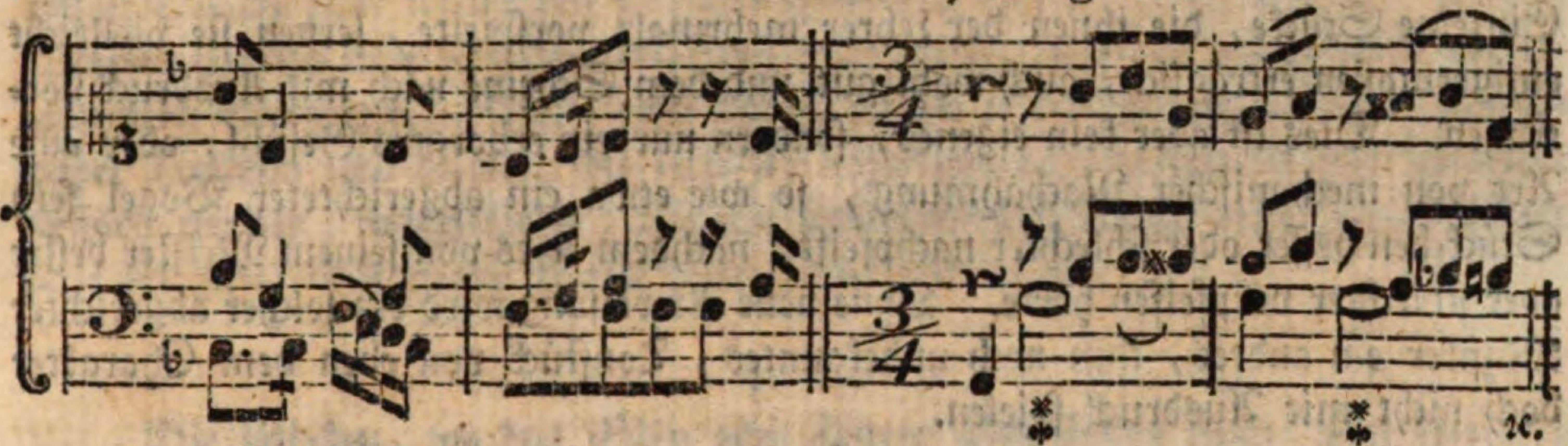
zu verſchonen. Denn wenn ja hin und wieder eine Trennung entſtehen ſollte, ſo iſt ſie doch in der begleitenden Mittelſtimme eher zu dulden, als in der Melodie. Daher ſpielt man in folgenden und ähnlichen Fällen, nur die Oberſtimme mit der rechten Hand.



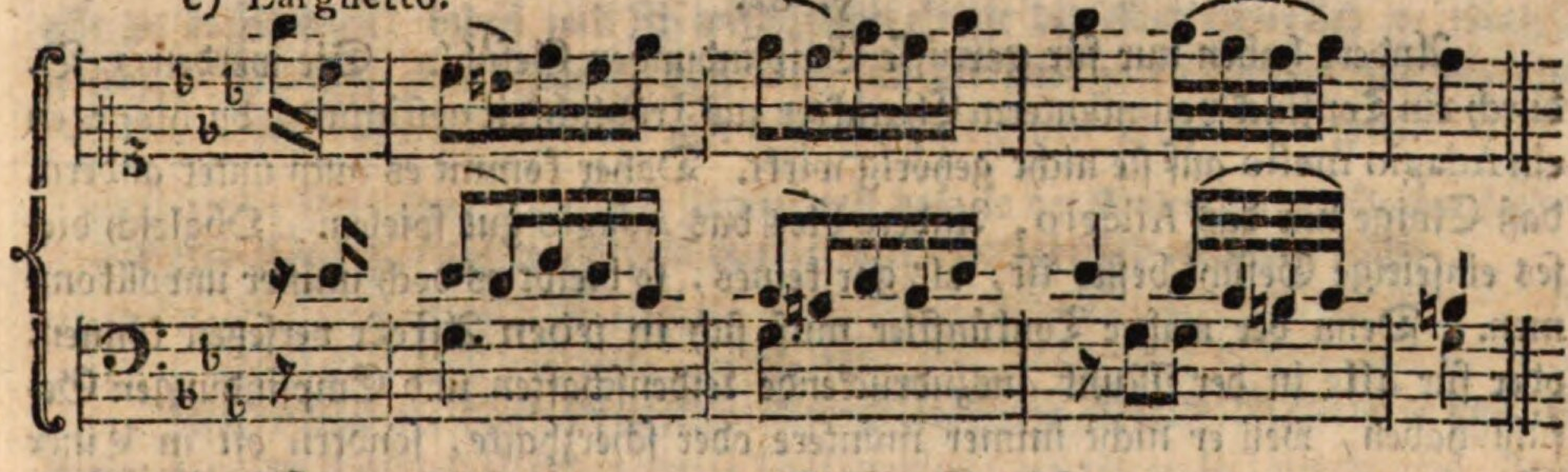
Ueberhaupt iſt es rathſam, einerley Notengattungen, wenn es ſeyn kann, mit Einer Hand zu ſpielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabey gewinnt. In dem folgenden Beyſpiele a) gehören daher blos die ſynkopirten Noten für die Rechte, die übrigen abwärts geſtrichenen Achtel aber insgeſammt für die linke Hand. Aus dem angezeigten Grunde ſpielt man bey b) mit der Linken nur den Baß, und die andern beyden Stimmen (obgleich Eine davon in der Baßzeile ſteht,) mit der Rechten. Daß dieſer Vortheil aber nicht in allen Fällen anwendbar iſt, erhellt ſchon aus dem Beyſpiele c).



b) Allegro.



c) Larghetto.



Fünfter Abſchnitt.

Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Muſik auszudruckende Empfindungen und Leidenſchaften.

§. 60.

Das letzte und unentbehrlichſte Erforderniß zum guten Vortrage, (wovon ſchon §. 26. vorläufig geredet wurde,) iſt ohne Zweifel eigenes richtiges Gefühl für alle in der Muſik auszudruckende Leidenſchaften und Empfindungen. Wer dieſes Gefühl gar nicht, oder nur in einem ſehr kleinen Grade hat, für den ſind die gegebenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweiſung würde bey ſolchen Perſonen wenigſtens etwas mehr fruchten, als der beſte ſchriftliche Unterricht; obgleich auch der emſigſte und gewiſſenhafteſte Lehrer dem von Natur gefühlloſen Lernenden ſchwerlich einen wirklich guten Vortrag beybringen wird.

§. 61.

Es giebt Perſonen, die ein ſo ſtumpfes Gefühl haben, daß auch die rührendſten Tonſtücke wenig oder gar keinen Eindruck auf ſie machen. Dieſe können,

nach dem gewöhnlichen Gange der Natur, nie einen guten Vortrag bekommen. Einzelne Stücke, die ihnen der Lehrer mehrmals vorſpielte, lernen ſie vielleicht einigermaßen erträglich, auch wohl gut und dem Scheine nach mit Ausdruck vortragen. Dies iſt aber kein eigenes, ſondern nur ein erborgtes Gefühl, oder eine Art von mechaniſcher Nachahmung, ſo wie etwa ein abgerichteter Vogel ſein Stückchen beſſer oder ſchlechter nachpfeift, nachdem er es von ſeinem Meiſter beſſer oder ſchlechter vorpfeifen hörte. Ohne neue Anweiſung wird ein ſolcher abgerichter Muſiker ein andres, ihm noch unbekanntes, Tonſtück von eben dem Charakter doch nicht mit Ausdruck ſpielen.

§. 62.

Andere haben nur für gewiſſe Empfindungen Gefühl. Sie werden z. B. durch ein Tonſtück von munterm Charakter zur Fröhlichkeit geſtimmt, da hingegen ein Adagio meſto auf ſie nicht gehörig wirkt. Daher kommt es auch unter andern, daß Einige nur das Allegro, Andere blos das Adagio gut ſpielen. Obgleich dieſes einſeitige Gefühl beſſer iſt, als gar keines, ſo bleibt es doch immer unvollkommen. Denn der wahre Tonkünſtler muß ſich in jeden Affekt verſetzen können, oder für alle in der Muſik auszudruckende Leidenſchaften und Empfindungen Gefühl haben, weil er nicht immer muntere oder ſcherzhafte, ſondern oft in Einer Stunde ganz entgegen geſetzte Empfindungen auszudrucken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umſtänden gleich gut ſpiele, da die Stimmung des Gemüthes einen ſehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat.

§. 63.

Wenn der Komponiſt den erforderlichen Ausdruck, ſo gut ſichs thun läßt, im Ganzen und bey einzelnen Stellen beſtimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abſchnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: ſo bleiben immer noch beſondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöhet werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spielen ohne Takt, 2) das Eilen und Zögern, 3) das ſo genannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche ſelten und zur rechten Zeit angewandt von großer Wirkung ſeyn können.

§. 64.

Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müſſen, außer den freyen Fantaſien, Kadenzen, Fermaten ꝛc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieſer Art, z. B. in dem Andante der

erſten

erſten Sonate dem König von Preußen gewidmet von C. P. E. Bach. Solche Stellen würden eine ſchlechte Wirkung thun, wenn man ſie genau nach der beſtimmten Geltung der Noten (taktmäßig) ſpielte. Die wichtigern Noten müſſen daher langſam und ſtärker, die weniger wichtigen aber geſchwind und ſchwächer geſpielt werden, ungefähr ſo, wie ein gefühlvoller Sänger dieſe Noten ſingen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde.

§. 65.

Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern ſtatt finden kann, ſind ſchwerlich alle zu beſtimmen; indeß will ich wenigſtens einige derſelben kenntlich zu machen ſuchen. Ich ſetze aber voraus, daß man ſich der erwähnten Mittel nur alsdann bediene, wenn man allein, oder mit ſehr aufmerkſamen Begleitern ſpielt.

Daß dieſes abſichtliche Eilen oder Zögern mit dem in der Einleitung erwähnten fehlerhaften Eilen ꝛc. nicht verwechſelt werden darf, verſteht ſich wohl von ſelbſt.

§. 66.

In Tonſtücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raſerey u. dgl. iſt, kann man die ſtärkſten Stellen etwas beſchleunigt (accelerando) vortragen. Auch einzelne Gedanken, welche verſtärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden, erfordern gewiſſermaßen, daß man ſie auch in Anſehung der Geſchwindigkeit zunehmen laſſe. Wenn zuweilen ſanfte Empfindungen durch eine lebhafte Stelle unterbrochen werden, ſo kann man die Letztere etwas eilend ſpielen. *) Auch bey einem Gedanken, durch welchen unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden ſoll, findet das Eilen ſtatt.

§. 67.

Bey außerordentlich zärtlichen, ſchmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichſam auf Einen Punkt zuſammen gedrängt iſt, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, tardando,) ungemein verſtärkt werden. Auch bey den Tönen vor gewiſſen Fermaten (S. 304.) nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langſamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erſchöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonſtückes (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, ſmorzando u. dgl. bezeichnet ſind, können ebenfalls ein wenig verweilend geſpielt werden.

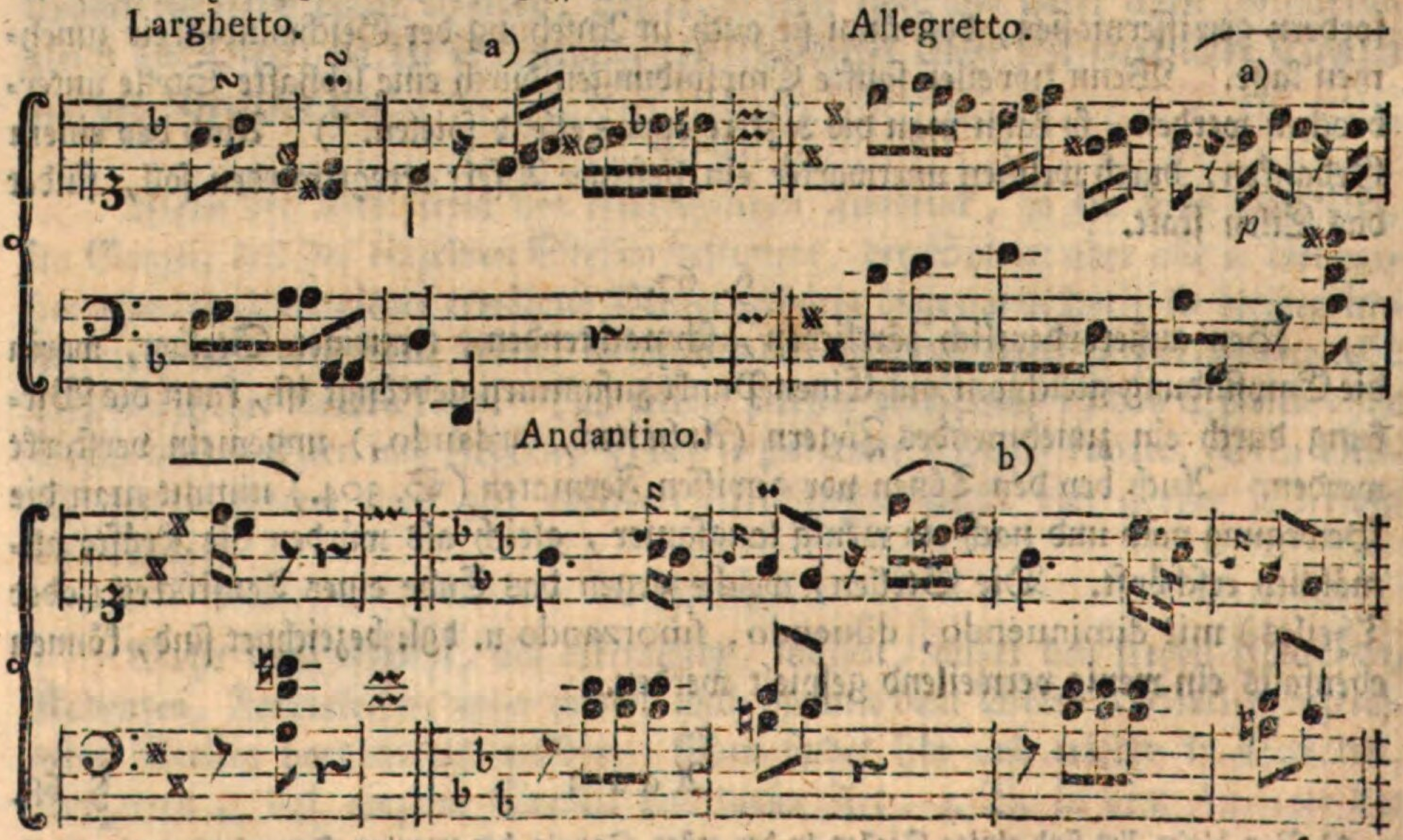
*) Von dieſer Art ſind einige Stellen in der erſten Sonate der zweyten Sammlung meiner größern Sonaten.

§. 68.

Eine zärtlich rührende Stelle zwiſchen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, (wie im erſten Theile meiner leichten Klavierſonaten S. 10. 11. 25 ff.) kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in dieſem Falle die Bewegung nicht nach und nach, ſondern ſogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langſamer. Beſonders ereignet ſich eine ſchickliche Gelegenheit zum Zögern in Tonſtücken, worin zwey Charaktere von entgegen geſetzter Art dargeſtellt werden. So hat Bach eine vortreffliche Sonate geſchrieben, „welche gleichſam ein Geſpräche zwi„ſchen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält.“ *) Auf ähnliche Art ſchildert E. W. Wolf in den ſechs kleinen Sonaten v. J. 1779. Seite 10. ff. das entzweyte Ehepaar gemeiner Leute. — Ueberhaupt kann das Zögern bey Stellen in langſamer Bewegung wohl am zweckmäßigſten ſtatt finden.

§. 69.

Zu den Stellen, welche nicht ſtreng nach dem Takte, ſondern etwas verweilend vorgetragen werden könnten, gehören, außer den durch kleine Nötchen angezeigten oder Senza tempo &c. überſchriebenen Verzierungen und Uebergängen, auch ähnliche Einleitungen in Hauptſätze a), wenn gleich der Komponiſt die gewöhnliche Schreibart beybehalten hat. Eben ſo kann ein matter Gedanke bey der Wiederholung verweilend geſpielt werden b).



*) Sulzers Worte, im Artikel: Sonate.

§. 70.

§. 70.

Der genannten Merkmale ungeachtet, möchte vielleicht mancher Klavierſpieler die Stellen, wo das Eilen oder Zögern von guter Wirkung iſt, nicht immer errathen, oder von dieſen Mitteln wohl ſehr zur Unzeit Gebrauch machen. Daher habe ich ſchon in meinen leichten Klavierſonaten einige Zeichen angenommen, wodurch die etwas eilend oder zögernd vorzutragenden Stellen kenntlich gemacht werden. Hier folgen dieſe Zeichen mit der beygefügten Erklärung.

„Ganze Stellen, welche nach und nach etwas langſamer vorgetragen werden „ſollen, habe ich ſo bezeichnet: *)

„a) Das Langſamere muß aber nicht zu weit ausgedehnt werden; ſondern man ſpielt „nur allmählich ein wenig, beynahe unmerklich langſamer, als es das Zeitmaß „erfordert.

„Einzelne Gedanken, die etwas langſamer (ſchleppend, anhaltend, verweilend, tardando) geſpielt werden können, haben dieſes Zeichen:

„b) Hierbey gilt eben das, was bey a) erinnert worden iſt; außer daß man in dieſem „(zweyten) Falle die Bewegung nicht nach und nach, ſondern gleich beym Anfange „des Zeichens ein wenig, ebenfalls faſt unmerklich langſamer nimmt.

„Zu den Stellen, die etwas eilend (beſchleunigt) vorgetragen werden können, will ich dieſe Bezeichnungsarten wählen. und:

Verſchiedene Komponiſten haben ſich ſeit dem in ihren Arbeiten meiner Bezeichnung bedient. Auch viele Spieler beobachten dieſe Zeichen ſorgfältig, nur fehlen ſie wider die Anmerkung a). Sie gehen nämlich aus dem Allegro beynahe in ein Adagio über, welches oft eine ſehr üble Wirkung thut.

§. 71.

Wenn der Komponiſt ein Tonſtück nicht durchgängig ſtrenge nach dem Takte geſpielt haben will, ſo pflegt er dies durch die beygefügten Worte *con diſcrezione* anzudeuten. In dieſem Falle iſt es alſo dem Gefühle des Spielers überlaſſen, bey gewiſſen Stellen etwas zu zögern, bey andern zu eilen. Hierbey muß nun das, was ich in den vorhergehenden fünf Paragraphen erinnert habe, vorzüglich angewandt werden.

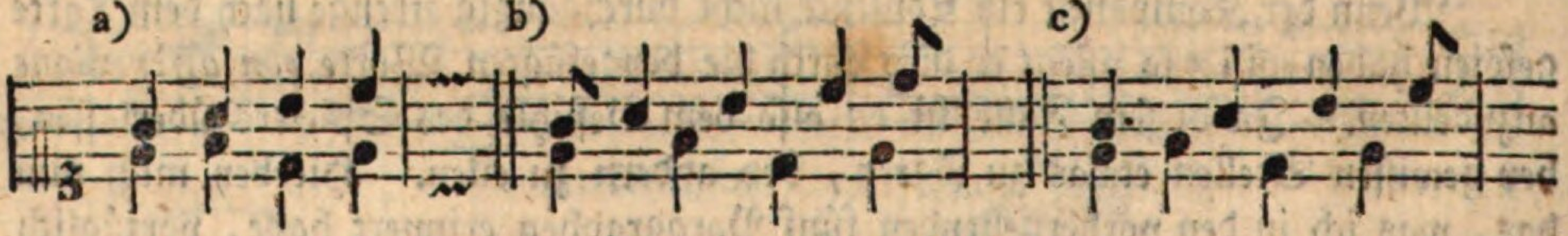
*) Was der Recenſent C. F. C. in Cramers Magazin der Muſik wider die eckigten Zeichen, nicht wider die Sache ſelbſt, einzuwenden hatte, das beſtimmt mich vor der Hand noch nicht, ſie abzuändern, ſo gern ich ſonſt Schwächen geſtehe. (Seite 278. desgleichen: Von den wichtigſten Pflichten eines Organiſten S. 22. u. a. m.) Die dafür vorgeſchlagenen Worte: tenuto, rallentando, ſmorzando, accelerando, bezeichnen zum Theil ganz etwas anders; ſodann weiß man auch oft nicht, auf wie viele Noten ſich das Zögern ꝛc. beziehen ſoll u. dgl. m. Das mir übrigens ſo reichlich ertheilte Lob entſchädigt mich für dieſe Erinnerung ſo hinlänglich, daß ich weiter nichts zu meiner Verantwortung hinzu füge.

Außerdem kommt der Ausdruck: **mit Diskretion ſpielen**, noch in mancher andern Bedeutung vor. Denn nicht ſelten verſteht man überhaupt einen guten Vortrag oder feinen Geſchmack darunter. Wenn z. B. der Spieler jeden Gedanken mit gehöriger Einſicht, Feinheit und Beurtheilung nach dem Sinne des Tonſetzers vorträgt, ſo ſagt man: er ſpielt mit Diskretion. Oft heißt auch **mit Diskretion ſpielen** ſo viel als **nachgeben**, oder **ſich nach Andern richten**. Wer alſo aus Gefälligkeit mit einem ſchlechten Spieler eilt, anhält, im Nothfalle ganze Takte wegläßt, zuſetzt u. dgl. der ſpielt (oder **akkompagnirt**) **mit Diskretion**. Und leider muß man nur allzu oft ſo diskret ſeyn. —

Es wäre zu wünſchen, daß der Ausdruck; *con diſcrezione*, vorzüglich in der erſten Bedeutung, bekannter ſeyn möchte, als er es wirklich iſt. Ich wenigſtens hätte dieſe Ueberſchrift gern bey verſchiedenen meiner Sonaten gebraucht, z. B. bey dem erſten Satze der oben erwähnten erſten Sonate in der zweyten Sammlung, bey dem erſten Satze der fünften Sonate u. ſ. w. wenn ich hätte voraus ſetzen dürfen, daß jeder Spieler die Bedeutung dieſer Worte wüßte, und die richtige Anwendung davon machen würde.

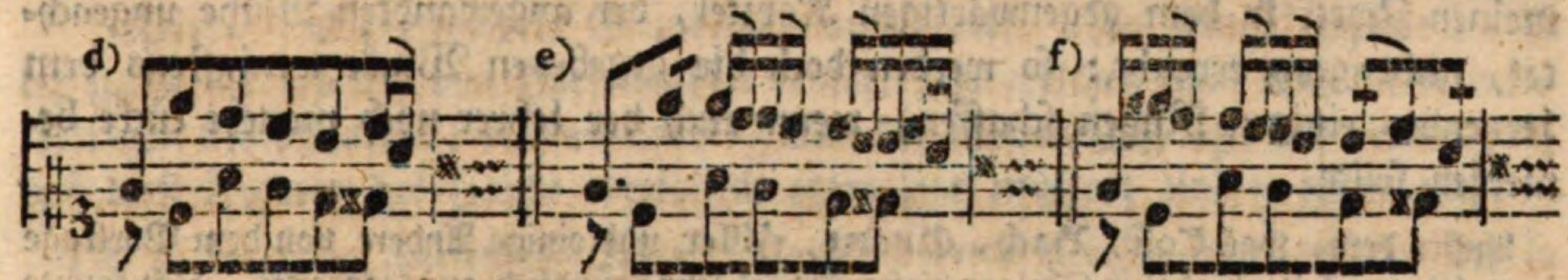
§. 72.

Das ſo genannte *Tempo rubato* oder *robato* (eigentlich **geſtohlnes Zeitmaß**) beſtimmte ich §. 63. als das letztere Mittel, deſſen Anwendung dem Gefühle und der Einſicht des Spielers überlaſſen wird. Dieſer Ausdruck kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Gemeiniglich verſteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Verſetzen) derſelben. Es wird nämlich Einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (geſtohlen,) und dafür einer Andern ſo viel mehr gegeben, wie in den nachſtehenden Beyſpielen b) und c).



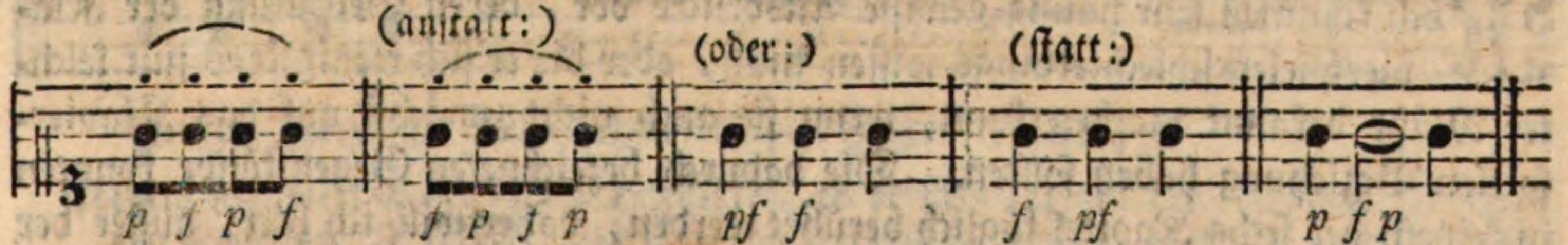
Bey a) ſind die ſimpeln Noten, bey b) iſt das Tempo rubato durch eine **Vorausnahme** (*anticipatio*) und bey c) durch eine **Verzögerung** (*retardatio*) angebracht. Man ſieht hieraus, daß durch dieſen Vortrag das Zeitmaß oder vielmehr der Takt im Ganzen nicht verrücket wird. Folglich iſt der gewöhnliche, aber etwas zweydeutige deutſche Ausdruck: **verrücktes Zeitmaß**, nicht paſſend; denn die Grundſtimme geht ihren Gang taktmäßig (unverrückt) weiter, nur die Noten der Melodie werden gleichſam aus der ihnen zukommenden Stelle verſchoben.

ben. Daher wäre vielleicht der Ausdruck: das Verſetzen (oder Verziehen) der Noten oder Taktglieder ꝛc. richtiger. Sogar wenn in der Melodie mehrere Noten hinzu geſetzt werden, wie in den folgenden Beyſpielen e) und f), müſſen doch jederzeit beym Anfange des Taktes beyde Stimmen wieder richtig zuſammen treffen. Es entſteht alſo auch in dieſem Falle kein wirkliches Verrücken des Zeitmaßes.

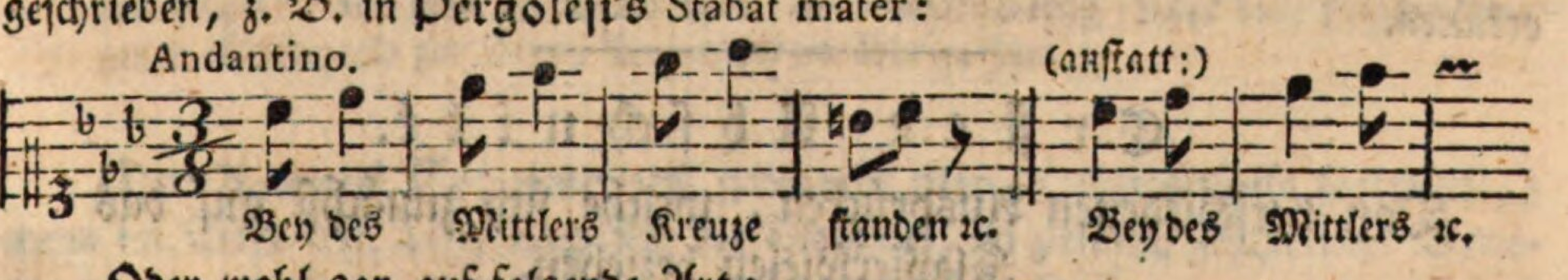


Dieſes Tonverziehen, wie es ſonſt auch genannt wird, muß ſehr behutſam angewandt werden, weil leicht Fehler in der Harmonie dadurch entſtehen können. Das Vorausnehmen in dem Beyſpiele f) wäre nur etwa in ziemlich langſamer Bewegung erträglich.

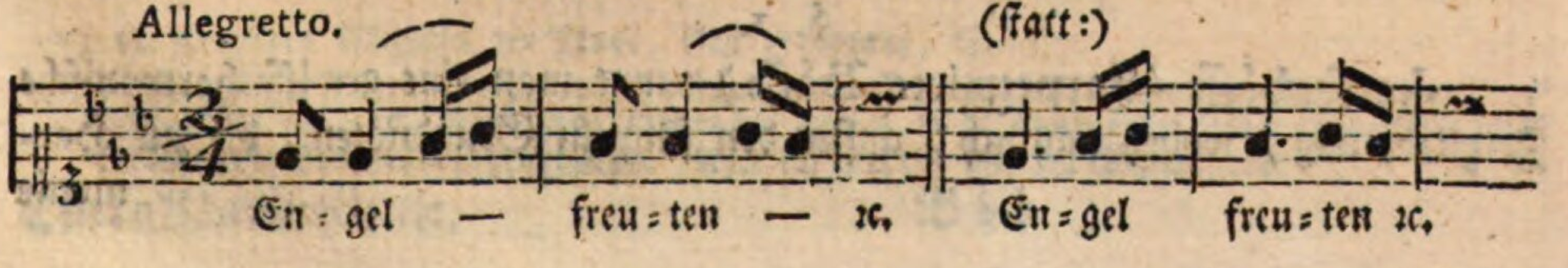
Außer der angezeigten Bedeutung des Tempo rubato verſteht man unter dieſem Ausdrucke zuweilen auch nur eine beſondere Art des Vortrages, wenn nämlich der Accent, welcher den guten Noten zukommt, auf die ſchlechten verlegt wird, oder mit andern Worten: wenn man die Töne auf dem ſchlechten Takttheile ꝛc. ſtärker vorträgt, als diejenigen, welche in die gute Zeit des Taktes (oder einer Note) fallen, wie in dieſen Beyſpielen.



Noch eine Gattung von Tempo rubato wird von den Komponiſten ſelbſt vorgeſchrieben, z. B. in Pergoleſi's Stabat mater:



Oder wohl gar auf folgende Art:



Freyheiten, oder vielmehr Verzerrungen, die dem Spieler ohne ausdrückliche Vorſchrift des Komponiſten, nicht wohl erlaubt werden können.

(Von dem zweckmäßigen Gebrauche des Tempo rubato iſt Seite 323. f. f. mehr geſagt worden.)

§. 73.

So viel von den wichtigſten Erforderniſſen zum guten Vortrage. Habe ich meinen Zweck in dem gegenwärtigen Kapitel, der angewandten Mühe ungeachtet, nicht ganz erreicht: ſo werden doch die gegebenen Winke wenigſtens dem Lernenden einigen Nutzen ſchaffen, wenn auch der Lehrer noch manche Lücke bemerken ſollte.

Außer dem, was Toſi, Bach, Quanz, Hiller und einige Andere von dem Vortrage lehren, hat vorzüglich Sulzer dieſen Artikel ſehr gründlich ausgearbeitet. Ich konnte nicht umhin, ſeinen Plan größtentheils beyzubehalten, weil er mir der Beſte zu ſeyn ſchien; jedoch wird man verſchiedene, nicht ganz unbedeutende Zuſätze und nähere Beſtimmungen in meiner Bearbeitung finden. Ob ich dabey glücklich geweſen bin, muß ich von dem Urtheile der Kenner erwarten.

Anhang.

Vorerinnerung.

Noch kommen ſehr häufig gewiſſe Ausdrücke vor, deren Bedeutung der Klavierſpieler ſchlechterdings wiſſen muß, oder die er ſich wenigſtens mit leichter Mühe bekannt machen kann, wenn ſie auch nicht zunächſt auf das Klavierſpielen Beziehung haben ſollten. Die dadurch bezeichneten Gegenſtände konnten in keinem der ſechs Kapitel füglich berührt werden, daher will ich hier, außer der Ordnung, die etwa noch übrigen nöthigſten Ausdrücke in möglichſter Kürze erklären.

Erſter Abſchnitt.

Von verſchiedenen Ausdrücken, welche ſich zunächſt auf das Klavierſpielen beziehen.

§. 1.

Harfenbäſſe (harpeggirte Bäſſe) nennt man eine gewiſſe harmoniſche Zergliederung, wobey nämlich, außer den ſimpeln Grundnoten, die zur Harmonie

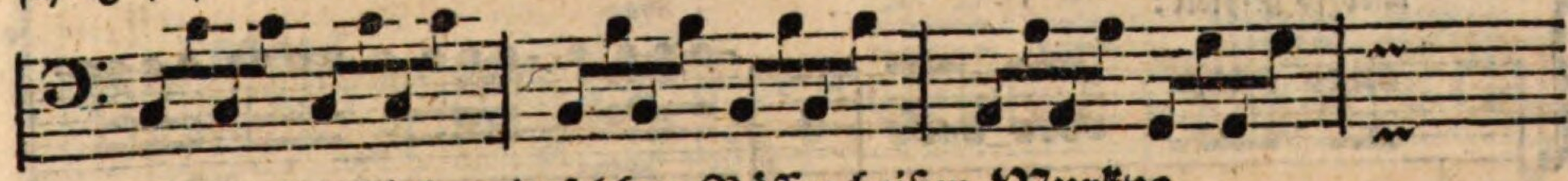
monie gehörigen Intervalle in mancherley Figuren einzeln nachgeſchlagen werden. Z. B.

Bey a) ſind die ſimpeln Grundnoten angedeutet. In dem Beyſpiele b) iſt die gewöhnlichſte Art von Harfenbäſſen bemerkt, zu welchen man auch die Veränderungen bey c) und d) rechnen kann. Aus der Benennung läßt ſich vermuthen, daß dieſe Figuren der Harfe vorzüglich eigen ſeyn müſſen; und ſo iſt es auch.

Der Erfinder der Harfenbäſſe ſoll ein gewiſſer Alberti geweſen ſeyn, welcher ſich in Rom und Venedig aufhielt. *) Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Bäſſe, ſparſam und am rechten Orte angebracht, zum Ausfüllen mancher (außerdem etwas leeren) Stellen mit gutem Erfolge gebraucht werden können; allein man hat ſich derſelben, beſonders in verſchiedenen Arbeiten für den Flügel ꝛc. bisher ſo häufig bedient, daß ſie mit der Neuheit auch zugleich ihren Reiz verloren haben, und Männern von feinem Geſchmacke nach und nach ekelhaft werden, oder vielmehr ſchon geworden ſind.

§. 2.

Wenn der Baß lauter Oktaven nach einander (gebrochene Oktaven) anſchlägt, ſo nennt man dieſe Figuren **Murkybäſſe.** Z. B.



Ganze Tonſtücke mit ſolchen Bäſſen heißen **Murkys.**

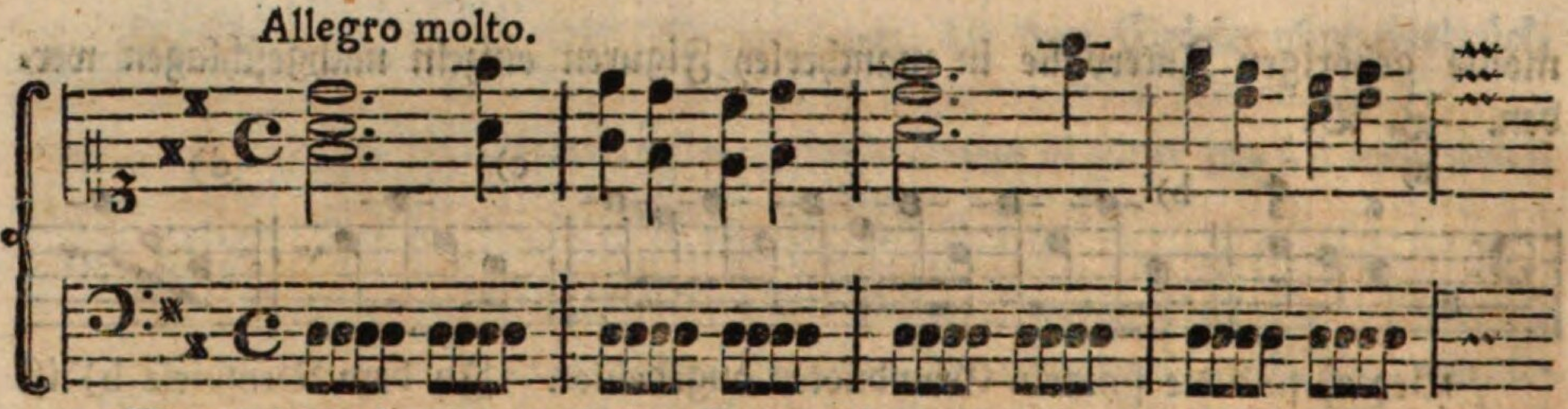
Ehedem war dieſe Gattung von Tonſtücken, es verſteht ſich nur bey einer gewiſſen Klaſſe von Spielern, ſo beliebt, daß man lieber etwas Andres in der Muſik entbehrt hätte, als die größtentheils abgeſchmackten **) Murkys. Man nahm einem ſolchen Spieler ſein Murky, und man nahm ihm alles. — Gegenwärtig ſcheint dieſe Epoche, dem guten Geſchmacke zur Ehre, ſo ziemlich vorüber zu ſeyn.

§. 3.

Den Ausdruck **Trommelbaß** gebraucht man, (mehrentheils ſpottweiſe,) wenn im Baſſe Ein Ton, nach Art der Trommel, in ziemlich geſchwinder Bewegung oft wiederholt wird, wie in dem folgenden Beyſpiele.

*) S. Cramers Magazin der Muſik, Erſt. Jahrgang, S. 1377.

**) Ich will durch dieſes Urtheil nicht behaupten, daß es unmöglich ſey, gute Tonſtücke mit ſolchen Bäſſen zu ſetzen; denn unter andern hat auch C. P. E. Bach eines ſeiner charakteriſtiſchen Stücke mit Murkybäſſen geſchrieben. Aber ich urtheile hier im Allgemeinen.

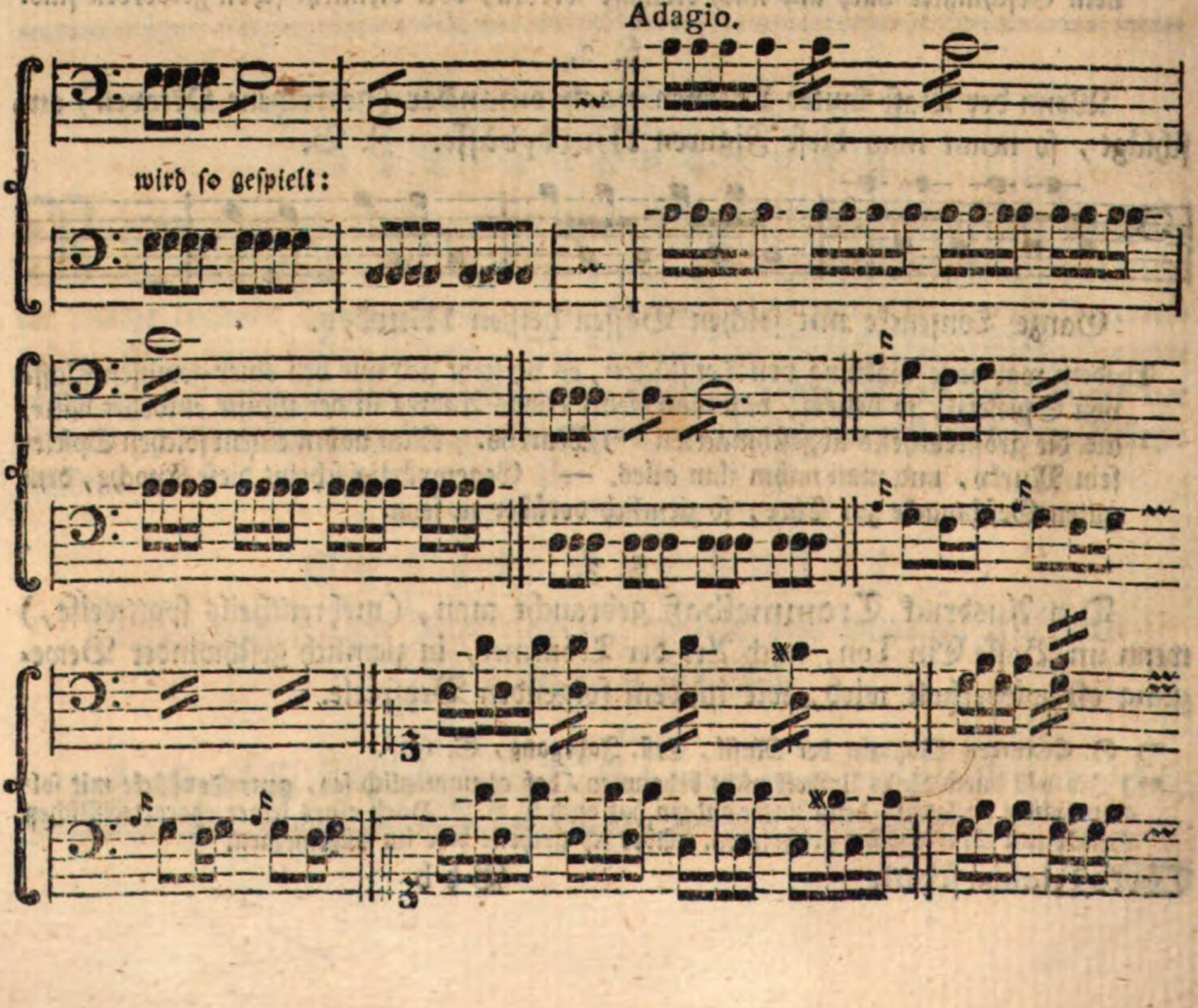


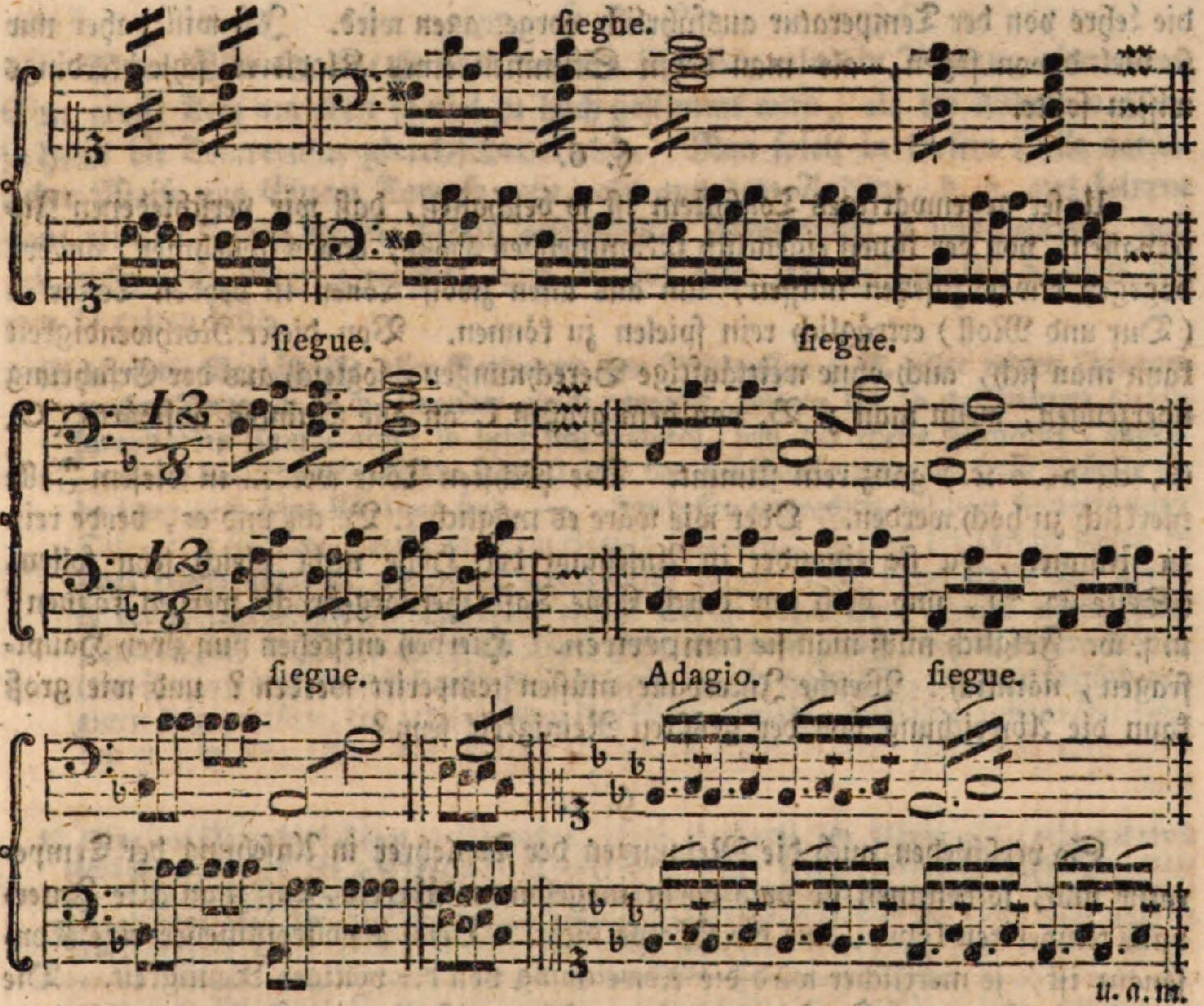
Wer ſich hierbey in der linken Hand nicht ſteif ſpielen will, der muß mit den Fingern abwechſeln. (S. §. 14. Seite 142.)

In Sinfonien, Arien ꝛc. können dieſe Bäſſe oft mit Nutzen gebraucht werden, aber in eigentlichen Klavierſachen ſtehen ſie ſelten am rechten Orte.

§. 4.

Wenn man eine mehrmals vorkommende Figur nicht jedesmal wieder ganz ausſchreiben will, ſo bedient man ſich einer Abbreviatur (Abkürzung). Hier ſind verſchiedene Beyſpiele von dieſer Art, nebſt der beygefügten Bedeutung.





Oft fügen die Komponiſten, zu mehrerer Deutlichkeit, noch das Wort *ſiegue* hinzu, wie in einigen der letztern Beyſpiele.

Verſchiedene dieſer gewöhnlichen Abbreviaturen können den Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten.

§. 5.

Der Ausdruck temperiren kommt vor, wenn vom Stimmen die Rede iſt, und bedeutet ungefähr ſo viel, als: **ein wenig von der größten Reinigkeit der Intervalle auf eine dem Gehör erträgliche Art abweichen.** Dies geſchieht nämlich, wenn man gewiſſe Intervalle nicht völlig rein, ſondern ein wenig zu tief oder zu hoch ſtimmt. Auf theoretiſche Unterſuchungen, (womit wohl dem praktiſchen Muſiker ohnedies nicht viel gedient ſeyn möchte,) kann ich mich hier nicht einlaſſen. Auch hat man viele zum Theil ſehr gründliche Schriften, worin

die Lehre von der Temperatur ausführlich vorgetragen wird. Ich will daher nur ſo viel davon ſagen, als man beym Stimmen eines Klavieres ſchlechterdings wiſſen ſollte.

§. 6.

Unſer gegenwärtiges Tonſyſtem iſt ſo beſchaffen, daß wir verſchiedenen Intervallen, von der ihnen eigentlich zukommenden Höhe, etwas abnehmen, andern dagegen etwas zuſetzen müſſen¹, um aus allen zwölf Tönen in beyden Tonarten (Dur und Moll) erträglich rein ſpielen zu können. Von dieſer Nothwendigkeit kann man ſich, auch ohne weitläuftige Berechnungen, ſogleich aus der Erfahrung überzeugen, wenn man z. B. von dem großen C an alle Quinten aufwärts (C, G, d, a, $\bar{e}$ ꝛc.) ganz rein ſtimmt. Die höchſten Töne werden in dieſem Falle merklich zu hoch werden. Oder wie wäre es möglich z. B. dis und es, beyde rein zu ſtimmen, da ſie einander in Anſehung der Höhe nicht gleich ſeyn ſollen, (Seite 43. *), und doch nur durch Eine Taſte hervorgebracht werden können? u. ſ. w. Folglich muß man ſie temperiren. Hierbey entſtehen nun zwey Hauptfragen, nämlich: Welche Intervalle müſſen temperirt werden? und wie groß kann die Abweichung von der größten Reinigkeit ſeyn?

§. 7.

So verſchieden auch die Meinungen der Tonlehrer in Anſehung der Temperatur ſind, ſo kommen ſie doch darin insgeſammt überein, daß man alle Intervalle temperiren könne, nur die Oktave nicht. Denn je vollkommener eine Konſonanz iſt, je merklicher wird die Abweichung von der völligen Reinigkeit. Die nächſte vollkommene Konſonanz nach der Oktave iſt die reine Quinte, welche dem Ohre noch erträglich bleibt, wenn man ſie um den zwölften Theil eines commatis abwärts ſchweben (zu tief werden) läßt. Es verſteht ſich daß die Quarte aufwärts dadurch um ſo viel zu hoch wird. *) Die Terzen und Sexten können, ohne merklichen Uebelklang, beynahe um ein ganzes Komma von ihrer Reinigkeit abweichen; wiewohl ſie gewöhnlich nur etwa um den dritten Theil eines commatis temperirt werden.

Man ſtimmt deswegen am liebſten nach konſonirenden Intervallen, weil bey dieſen die erforderliche Reinigkeit ungleich leichter zu hören iſt, als bey den Diſſonanzen.

§. 8.

*) Daß ein comma ungefähr der neunte Theil eines Tones iſt, habe ich Seite 43. erklärt. Es giebt aber noch andere commata, die ich hier übergehe. In den Schriften von Kirnberger, Marpurg, Sorge, Sulzer u. a. m. findet man hinlänglichen Unterricht hiervon.

§. 8.

Wenn Eine Quinte ſo viel abwärts ſchwebt, als die Andere, oder wenn Eine große Terz um eben ſo viel zu hoch geſtimmt wird, als die Andere u. ſ. w. ſo heißt die Temperatur **gleichſchwebend**. Man ſpielt in dieſem Falle natürlicher Weiſe aus Einem Tone ſo rein, als aus dem Andern, d. h. aus keinem ganz rein. Indeß iſt die hierzu erforderliche Abweichung ſo unbedeutend, daß ſich unſer Ohr daran gewöhnt, und ein auf dieſe Art geſtimmtes Klavier für rein *) gelten läßt.

Werden die Verhältniſſe aller Gattungen von Intervallen z. B. aller reinen Quinten, großen Terzen u. ſ. w. einander gleich gemacht, wie in der ſo genannten gleichſchwebenden Temperatur: ſo hebt ſich dadurch, von der Seite betrachtet, augenſcheinlich das Charakteriſtiſche jedes Tones von ſelbſt auf; denn wo keine Urſache iſt, da kann auch keine Wirkung ſeyn. — Hat deſſen ungeachtet auf dem Klaviere jeder Dur- oder Mollton einen ihm allein eigenen Charakter, ſo muß der Grund davon in ganz etwas anderm, als in der Temperatur liegen, z. B. in der Höhe oder Tiefe, in der Beſchaffenheit der Taſtatur, welche faſt in jedem Tone gewiſſe eigene Fortſchreitungen, Paſſagen ꝛc. an die Hand giebt oder doch zuläßt, die in andern Tönen (der Fingerſetzung wegen) nicht bequem heraus zu bringen ſind, und die folglich von guten Komponiſten, den jedesmaligen Umſtänden gemäß, ſorgfältig ausgewählt werden u. ſ. w. **) Bey den übrigen Saiteninſtrumenten wird jeder Ton noch über-

*) Ohne das Monochord dabey zu gebrauchen, dürfte überhaupt kein Klavier völlig rein geſtimmt werden; denn auch das geübteſte Ohr iſt nicht im Stande, alle die kleinen Abweichungen, welche oft kaum den funfzigſten Theil eines Tones betragen, genau zu bemerken. Indeß iſt dieſe Unvollkommenheit des Gehöres eine gar nicht unbedeutende Wohlthat für uns; denn welches Mißvergnügen würde bey einer, ſogar von guten Spielern, nur mäßig ſtark beſetzten Muſik daraus entſtehen, wenn man die oft viel größern und faſt unvermeidlichen Abweichungen von der größten Reinigkeit alle deutlich bemerkte! Und welche Qual müßte es ſeyn, eine Anzahl Muſiker von gewöhnlichen Einſichten zuſammen ſpielen zu hören! — Es verhält ſich mit dem Ohre in dieſer Rückſicht eben ſo, wie mit dem Auge. Denn obgleich das Letztere an Empfindungsvermögen vollkommner iſt, als das Erſtere, ſo würde uns doch eine noch größere Vollkommenheit des Auges in vielen Fällen unangenehme Gegenſtände darſtellen. Man betrachte, um ſich davon zu überzeugen, nur ein ſehr fein gebildetes Geſicht durch ein Vergrößerungsglas.

**) Zuweilen liegt der Grund davon auch wohl nur in dem ungleichen Bezuge oder Klange des Klavieres. Dies iſt denn freylich nicht Charakter des Tones, ſondern gewiſſermaßen eine Unvollkommenheit des Inſtrumentes. Indeß mögen wir wohl mehrmals durch ähnliche Nebenumſtände verleitet werden, dasjenige für Charakter des Tones zu halten, was vielleicht in dem Tonſtücke ſelbſt liegt, oder doch blos von zufälligen Dingen abhängt. Vielleicht eignen wir dieſem oder jenem Tone einen von mehreren Muſikſtücken abgezogenen Charakter zu, welchen er nicht ſo ganz ausſchließend haben mag. Ich wenigſtens weiß mir die ſo ſehr verſchiedenen Meinungen in Abſicht auf den Charakter der Töne aus nichts anderm zu erklären. Daß aber die Meinungen hierüber in der That ſehr verſchieden ſind, erhellt ſchon aus folgenden wenigen Stellen. Quanz behauptet S. 138. „Dis (Es) dur drücke den traurigen Affekt viel mehr aus, als andre (Dur-) Töne.“ Reichardt ſchreibt in den Briefen eines aufmerkſamen Rei-„ſenden, S. 60. Der Ton Es dur ſcheint mir in langſamer Bewegung den Charakter des Tro-„ſtes zu haben, ſo wie er in geſchwinden Sätzen viel Pracht hat.“ In Cramers Magazin der

dies durch die oft vorkommenden leeren oder bedeckten Saiten und vielleicht durch hundert Nebendinge charakteriſirt. — Stimmte man nun, nach der wirklich gleichſchwebenden Temperatur, von zwey gleich guten und gehörig bezogenen Klavieren Eins einen Ton höher, als das Andere, ſo würde daſſelbe Tonſtück auf Einem Klaviere aus D, auf dem Andern aus C dur, gleich gut vorgetragen, einerley Wirkung hervorbringen müſſen, die Einbildung möchte auch noch ſo viel dagegen einzuwenden haben. Und ſpielt denn nicht der Organiſt bey einer Kirchenmuſik beynahe überall *) einen ganzen Ton oder eine kleine Terz tiefer, als der Violiniſt ꝛc.? Warum läßt man den Organiſten an der Ausführung Theil nehmen, wenn das Tonſtück dadurch einen doppelten Charakter bekommt? Warum verſetzt man die Hörner, Trompeten ꝛc. noch immer in das C? Oder iſt etwa ein A-Horn anders temperirt, als ein C-Horn? —

§. 9.

Aus verſchiedenen Gründen, hauptſächlich aber deswegen, weil nach der gleichſchwebenden Temperatur das Charakteriſtiſche jedes Tones wegfällt, (ſ. die Anm. zum vorhergehenden Paragraphen) fand Kirnberger die vorher faſt allgemein angenommene gleichſchwebende Temperatur nicht brauchbar genug. Daher verwirft ſie auch Sulzer in ſeiner allg. Theorie ganz, und empfiehlt dafür eine ungleichſchwebende von Kirnberger. Nach dieſer Temperatur (über deren Beſchaffenheit ꝛc. man Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes, und Sulzers Theorie nachleſen muß) werden einige Intervalle ganz oder faſt ganz rein, und Andere dagegen deſto unreiner geſtimmt. Daß bey einer ſolchen Temperatur jeder Ton einen eigenen Charakter bekommen muß, iſt ſogleich einzuſehen. **) Ob aber an die Stelle dieſer Vollkommenheit nicht andere, eben ſo große Unvollkommenheiten eintreten — wie Einige behaupten —, ob die Muſik im Ganzen durch die genannte Kirnbergerſche Temperatur gewinnen würde, ob ſie überhaupt, oder

der Muſik heißt es S. 708. (Erſt. Jahrg.) „*Es* dur vielleicht minder majeſtätiſch, (als B „dur,) aber noch angreifender, durchaus Leben und Activität, edel und hitzig ꝛc." Mattheſon ſchließt das Kapitel von der Eigenſchaft und Würkung der Töne (im Neu eröffneten Orcheſtre S. 252) mit folgender Bemerkung. „Je mehr man ſich beſtreben wollte, etwas poſi„tives davon zu ſtatuiren, je mehr contradicentes würden ſich vielleicht finden, ſintemahl die „Meinungen in dieſer Materie faſt unzehlig ſind, davon ich keine andere Raiſon, als den Un„terſchied der Menſchlichen Complexionen zu geben weiß, als wodurch es Zweifels frey haupt„ſächlich geſchehen mag, daß ein Tohn, der einem Sanguiniſchen Temperament luſtig und er„munternd ſcheinet, einem Phlegmatiſchen träge, kläglich und betrübt vorkommt u. ſ. w. De„rowegen wir uns hierbey auch nicht länger auffhalten, ſondern einem jeden nochmals die Frey„heit gerne laſſen wollen, daß er einem oder andern Tohn ſolche Eigenſchafften beylege, die mit „ſeiner natürlichen Zuneigung am beſten übereinkommen, da mann denn finden wird, daß der „liebſte Leib-Tohn gar offt einer Abdankung unterworffen ſeyn müſſe."

*) Wie bekannt ſtehen nur wenige Orgeln im gewöhnlichen oder ſo genannten Kammertone, ſondern wenigſtens einen Ton höher, das heißt, im Chortone.

**) Durch dieſe Temperatur wird z. B. C dur der reinſte, folglich wohlklingendſte Durton; Es, oder wie Sulzer gewöhnlich ſchreibt, Dis dur gehört zu den unreinſten (härteſten) Durtönen, denn dieſes Es dur wird noch härter als Cis dur.

oder nur auf einige Inſtrumente anwendbar ſey, ob die Tonſtücke, wobey der Komponiſt die gleichſchwebende Temperatur vorausgeſetzt hat, auf einem nach Kirnbergers Grundſätzen temperirten Klaviere die gehörige Wirkung hervor bringen könnten, und viele andere gar nicht unwichtige Fragen, müſſen von den Theoretikern beantwortet werden.

Marpurg hat in ſeinem Verſuch über die muſikaliſche Temperatur ꝛc. Breslau, bey Korn, 1776. die Gründe der Kirnbergerſchen ungleichſchwebenden Temperatur, und folglich auch den Artikel **Temperatur** in **Sulzers** Theorie, der Reihe nach ſo ausführlich unterſucht, daß der damals noch lebende Kirnberger der letzten Abtheilung ſeiner Kunſt des reinen Satzes eine für ihn günſtige Recenſion, als eine Art von Vertheidigung, beyfügen ließ. Ob dadurch **Marpurg** widerlegt worden iſt, kann ich nicht entſcheiden. Gewiß iſt es aber, daß **Sulzer** für den in der That großen und verdienten Theoretiker **Kirnberger** ſehr eingenommen war. Daher wurden deſſen Grundſätze, wenn ſich auch noch manches dagegen einwenden laſſen ſollte, als die richtigſten in der allgem. Theorie empfohlen. *) Ich will nur ein einziges, und zwar ſehr unbedeutendes Beyſpiel zur Probe anführen, wodurch Sulzers Meinung einigermaßen verdächtig werden könnte.

Von der gleichſchwebenden Temperatur (die im ſtrengſten Sinne genommen freylich nur auf dem Blatte und in der Einbildung möglich iſt) wird geſagt: „Es iſt „ſchlechterdings unmöglich Klaviere und Orgeln nach dieſer Temperatur zu ſtimmen, „wenn nicht jeder Ton in der Oktave nach einem ſehr richtig getheilten Monochord „beſonders geſtimmt wird. Denn wer kann ſich rühmen, nur eine Quinte nach dem „Gehör ſo zu ſtimmen, daß ſie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichſchwebende „Temperatur erfordert, abwärts ſchwebe? Was auch die geübteſten Stimmer hier„über verſichern mögen, ſo begreift jeder unpartheiiſche Beurtheiler, daß die Sache „nicht möglich ſey ꝛc.“ Damit vergleiche man das, was von der **Kirnbergerſchen** ungleichſchwebenden Temperatur geſagt wird. „Die Stimmung dieſer Temperatur, „heißt es, die jeder Stimmer ohne Mühe treffen kann, iſt bereits beſchrieben „worden ꝛc.“ Ferner: „Wird eine Orgel, oder ein Klavier nach dieſer Temperatur „geſtimmt, welches ganz leicht iſt, ſo bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen „Akkorde ſeinen beſondern Charakter, den er immer behauptet, man ſtimme die In„ſtrumente im Chor- oder Kammertone, oder überhaupt höher oder tiefer, als ge„wöhnlich.“ **)

Hierbey entſteht nun die doppelte Frage: Iſt es leichter alle Quinten ſo zu ſtimmen, daß Eine ungefähr ſo viel abwärts ſchwebt, als die Andere; oder iſt es leichter,

*) Dies kann und ſoll dem Verfaſſer nicht zum Vorwurfe gereichen; denn welcher billig Denkende wird verlangen, daß Sulzer, der Philoſoph, die Theorie aller ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften bis auf den kleinſten Umſtand kennen mußte? Ganz gewiß iſt dieſes nicht die Sache eines einzigen Mannes. Aber der Künſtler muß unter ſolchen Umſtänden auch nicht glauben, daß der ſo ſehr verdiente Sulzer nie habe irren können.

**) Welche Wirkung würde aber alsdann entſtehen, wenn der Organiſt, wie gewöhnlich, aus dem unreinen Dis (Es) dur ſpielte, indem die übrigen Inſtrumentiſten größtentheils aus dem F ſpielen? Oder ſollen blos die Klavierinſtrumente temperirt werden?

ter, neun Quinten ganz rein, und die übrigen drey, wie es die **Kirnbergerſche** zweyte Temperatur erfordert, in verſchiedenen Graden abwärts ſchweben zu laſſen? Da ich mich hier weder für die Eine noch für die andere Temperatur erklären mag, ſo überlaſſe ich jedem, dem daran gelegen iſt, die Beantwortung dieſer Fragen, ſo wie aller übrigen, die ſich noch aufwerfen ließen. Nur einen Verſtoß wider die Chronologie kann ich nicht ganz ungeahndet hingehen laſſen. Es iſt nämlich auffallend, daß unter andern ſchon **Graun** bey dem bekannten Chore: *Mora, mora, Iſigenia &c.* *) auf den Charakter, welchen nach dieſer Temperatur jeder Ton erhält, Rückſicht genommen haben ſoll, (wie dies in **Sulzers** Theorie unter **Temperatur, Ton** ꝛc. und vorzüglich in **Kirnbergers** Kunſt des reinen Satzes, zweyt. Theil, S. 71. vorausgeſetzt wird,) da doch **Graun** längſt todt war, als **Kirnberger** ſeine Temperatur bekannt machte. Wollte man auch annehmen, **Graun** habe noch vor **Kirnbergern** oder mit ihm zugleich dieſelben Grundſätze gehabt und befolgt, ſo mußten ja die Inſtrumentiſten und Sänger, für welche dieſes Chor geſchrieben war, insgeſammt nach der Kirnbergerſchen Temperatur ſpielen und ſingen, wenn die große Wirkung des Tones Es dur vorzüglich aus der Temperatur entſtanden ſeyn ſoll. Wer wird aber dies im Ernſte behaupten. Hat man wohl jemals von einer nach **Kirnbergers** Grundſätzen temperirten Violine ꝛc. gehört? — Ueberdies kann **Graun** nicht einmal dieſelben Grundſätze gehabt haben; denn wie konnte er dabey, um nur zwey Beyſpiele zum Beweiſe anzuführen, zu der vortrefflichen, äußerſt rührenden und ſpäter geſchriebenen Arie: **Ihr weichgeſchaffnen Seelen** ꝛc. und zu dem Chore: **Hier liegen wir gerührte Sünder** ꝛc. eben den, für ſo hart und gleichſam fürchterlich erklärten Ton Es dur wählen?

Doch hiervon und überhaupt von allem, was ſich auf Temperatur und Charakter der Töne bezieht, vielleicht bald ausführlicher in einer eigenen Abhandlung.

§. 10.

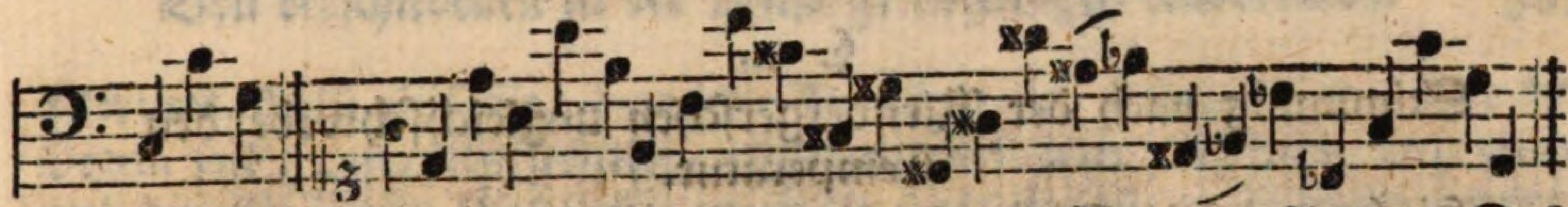
Nach dieſen voraus geſchickten Hauptbegriffen vom Temperiren, kommt es beym Stimmen ſelbſt vorzüglich auf die Anwendung der einen oder der andern Temperatur an. Die Wahl wird billig jedem Stimmenden überlaſſen. Ich begnüge mich hier, einige Stimmungsarten anzuzeigen; doch wird bey jeder ein gutes **Gehör**, als das wichtigſte Erforderniß, vorausgeſetzt.

§. 11.

Stimmung nach der gleichſchwebenden Temperatur.

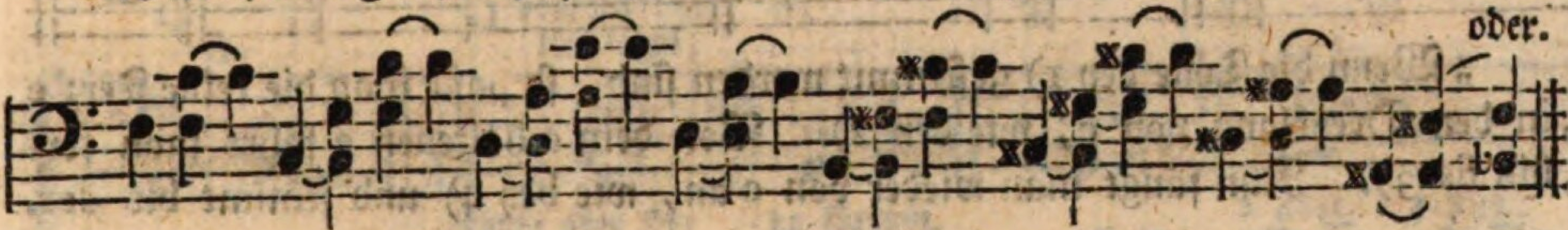
Man fängt bey dem kleinen c an, ſtimmt von dieſem c zuerſt die höhere Oktave, alsdann die Quinte von dem erſten c, nämlich g, von dieſem g die Oktave $\bar{g}$, und ſo immer durch Quinten und Oktaven weiter, wie hier:

*) Aus der Oper: *Iſigenia in Aulide.* Kirnberger ſchreibt S. 71. zweyt. Theil: „Dieſes Chor „hat auch bey dem unempfindſamſten Menſchen Entſetzen verurſacht. Es iſt aus dem bE dur „geſetzt, man verſetze es in einen andern Durton, z. E. C dur oder G dur, ſo wird es einen „gro-



Die übrigen Töne werden nach den ſchon reinen Oktaven geſtimmt. Daß bey dieſer Temperatur alle Quinten ein wenig abwärts ſchweben müſſen, iſt §. 7 und 8. erinnert worden.

Barthold Fritze *) fängt in f an, und fährt auf folgende Art fort:



Er wählt dabey den Umfang von B bis c̄, weil man in dieſem Bezirke die Schwebungen am deutlichſten hören kann. Ein Umſtand, der nicht unwichtig iſt, und dieſer Methode vor der obigen einen merklichen Vorzug giebt.

Da die erwähnte Schrift von Fritze jetzt vielleicht nicht mehr zu haben iſt, ſo will ich einige Zeilen daraus einrücken. S. 14. heißt es: „Ich finde dabey noch zu erinnern „nöthig, daß man wohl zuhöre, daß die beyden Seyten des Tones, (f) den man „geſtimmt hat, recht rein in ſich ſelbſt (gegen einander oder im Einklange) klingen, „indem man ſonſt niemals eine gute Quinte dazu hören kann. Hierauf verfährt man „ſo lange nach Anweiſung der Tabelle, bis man zu dem Haupttone durch Fortgehung „des Quintenzirkels eine Tertie dur erhält, welche alsdenn den Ausſchlag giebt, ob „man bey der Stimmung recht verfahren habe, oder nicht. Z. E. habe ich nach „dem c̄ das ungeſtrichene c als ſeine (tiefere) Oktave rein, ſo ſtimme ich dazu deſſen „Quinte g auf eben die Weiſe, wie bey f und c̄ angewieſen worden. Hierauf folget „die Quinte von g, nämlich d̄, alsdann die Octave davon ungeſtrichen d, und auf „dieſe die Quinte a. Zu ſolchem a habe ich nun das ſchon reine f, als eine Tertie „dur, und kann bey deſſen Anſchlage, und der Prüfung mit f hören, ob das a ge„hörig ſcharf oder ſo viel überwärts klinge, daß die Schwebung der Geſchwindigkeit „etwan den Achteln im gemeinen Tacte gleichkomme. Klingt aber dieſes a, als die „erſte geſtimmte große Tertie ſo nicht, wie ſie ſeyn ſoll, ſo muß man wieder zurück„gehen und zuhören, wo es fehle u. ſ. w.“

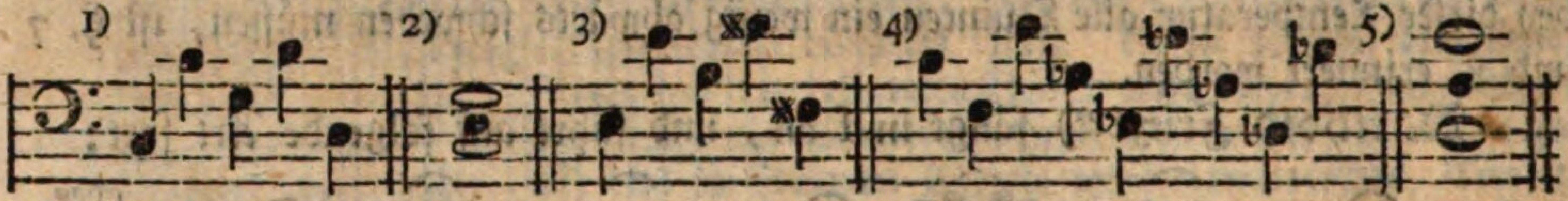
§. 12.

„großen Theil ſeiner Kraft verlieren. Es iſt auch nicht ſchwer zu ſehen, woher die gleichſam „fürchterliche Kraft jenes Durtons herkommt. Vom Hauptton bis zur großen Quarte ſind „lauter Fortſchreitungen von großen Tönen $\frac{8}{9}$ ıc.“

*) In einer kleinen Schrift: Anweiſung, wie man Claviere, Clavecins und Orgeln, nach einer mechaniſchen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein ſtimmen könne ıc. Leipzig, bey Breitkopf.

§. 12.
Stimmung nach der Kirnbergerſchen ungleichſchwebenden Temperatur.

Hierbey empfiehlt Sulzer im Artikel Stimmung die folgende Methode:



„Wenn die Töne bey 1) geſtimmt worden ſind, ſo paßt man die reine Terz e „in den Dreyklang von c, wie bey 2). Von dem erhaltenen e fährt man fort „bis fis 3). Nun fängt man wieder von c an, wie bey 4) und ſtimmt bis des.

„Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwiſchen d und ē ſo eingepaßt „wird 5), daß es gegen beyde leidlich klingt. Nach dieſen erhaltenen Tönen wer„den die übrigen oktaven = oder quintenweiſe fortgeſtimmt. ꝛc.“

Außer den angezeigten Arten zu ſtimmen giebt es noch viele andere; denn beynahe jeder Stimmende hat ſeine eigene Methode. Wer mehr Unterricht von der Temperatur und vom Stimmen zu haben wünſcht, den verweiſe ich auf die Schriften von d'Alambert, Sulzer, Kirnberger, Marpurg, Rouſſeau, Neidhardt, Werkmeiſter, Fritze, Sorge u. a. m.

Zweyter Abſchnitt.

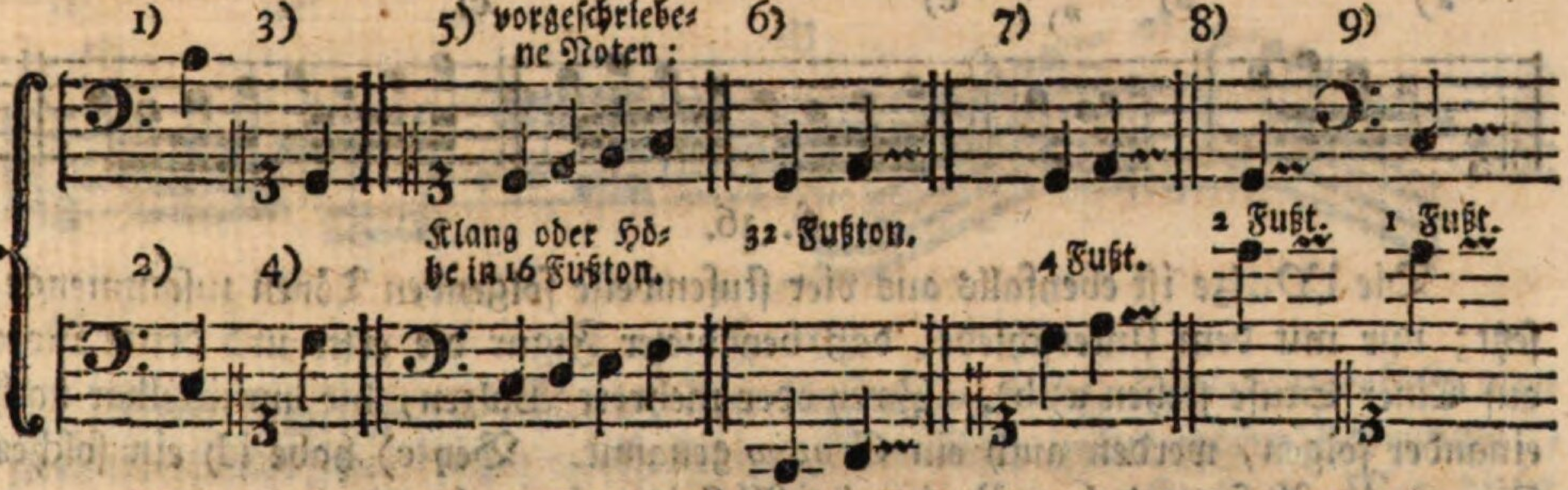
Von verſchiedenen in der Muſik überhaupt gewöhnlichen Ausdrücken.

§. 13.

Fußton (Fuß, füßig) bezeichnet eine gewiſſe Höhe der Töne. Die Klaviere, die Singſtimmen, die Violinen u. a. m. haben nämlich die Tonhöhe, welche wir achtfüßig oder acht Fußton nennen. Aber nicht alle Inſtrumente ſind achtfüßig. Der Violon z. B. ſteht eine Oktave tiefer, und heißt daher ſechzehnfüßig. Wenn nämlich auf dieſem Inſtrumente die unten bey 1) vorgeſchriebene Note c geſpielt wird, ſo klingt nicht dieſes eingeſtrichene c, ſondern das um eine Oktave tiefere oder ungeſtrichene c, wie bey 2), und eben ſo klingt auch bey allen übrigen Tönen die tiefere Oktave. Die vierfüßigen Inſtrumente oder Orgelpfeifen geben jeden Ton eine Oktave höher an, als die achtfüßigen, folglich klingt anſtatt des eingeſtrichenen c bey 3), auf einem vierfüßigen Inſtrumente das zweygeſtrichene c 4). Das Oktävchen auf dem Flügel oder bey den tiefern Tönen des

Kla-

Klavieres iſt alſo vierfüßig; denn jeder Ton klingt eine Oktave höher. Bey den Orgeln ſind, außer den ſechzehn- acht- und vierfüßigen Regiſtern, noch zwey und dreyßigfüßige, desgleichen zwey- ja ſogar einfüßige Stimmen gewöhnlich. Ich will zu mehrerer Deutlichkeit einige Noten einrücken, und den Ton, welchen Orgelregiſter von den genannten Fußtönen haben, in der zweyten Notenreihe bezeichnen.

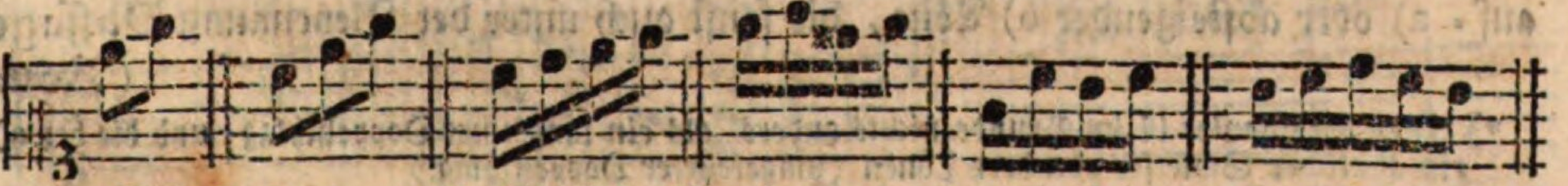


Hieraus ſieht man, daß die zwey und dreyßig füßigen Orgelregiſter den Ton zwey Oktaven tiefer, die zweyfüßigen aber zwey, und die einfüßigen ſogar drey Oktaven höher angeben, als er bezeichnet wird.

Der Ausdruck Fuß, wofür man gegenwärtig richtiger Fußton ſagt, ſchreibt ſich von der Orgelbaukunſt her. Die größte Pfeife in einem achtfüßigen Regiſter war nämlich ehedem wirklich (dem Maße nach) acht Fuß hoch oder lang, die größte Pfeife in einem ſechzehenfüßigen Regiſter aber ſechzehn Fuß u. ſ. w. Gegenwärtig erſetzt man die abgehende Höhe durch die Weite der Pfeifen. Ausführlicher habe ich mich hierüber in der Schrift: **Von den wichtigſten Pflichten eines Organiſten** ꝛc. erklärt.

§. 14.

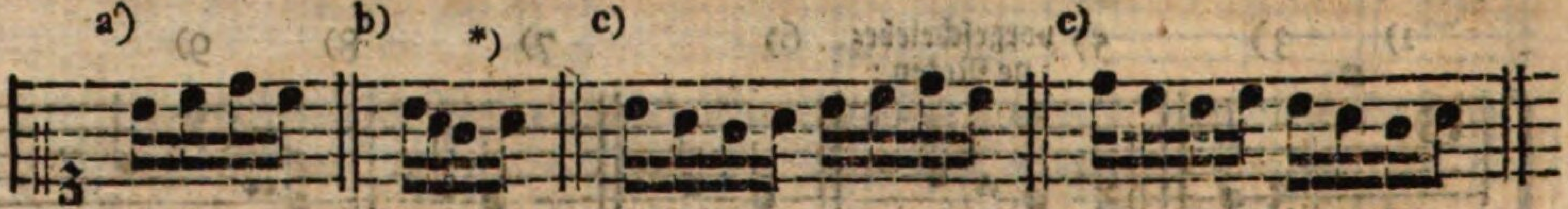
Figuren nennt man zwar überhaupt alle die Zeichen, welche in der Muſik üblich ſind; z. B. Noten, Pauſen u. dgl. allein in der engern Bedeutung verſteht man darunter gewöhnlich etliche auf verſchiedene Art mit einander verbundene (zuſammengeſetzte) Noten, oder kleine Verzierungen eines ſimpeln Tones. Hier folgen verſchiedene Figuren.



Ein Geſang, worin ähnliche Verzierungen ſimpler Töne vorkommen, heißt **figurirt**, und wird dem unverzierten (ſimpeln) Choralgeſange ꝛc. entgegen geſetzt.

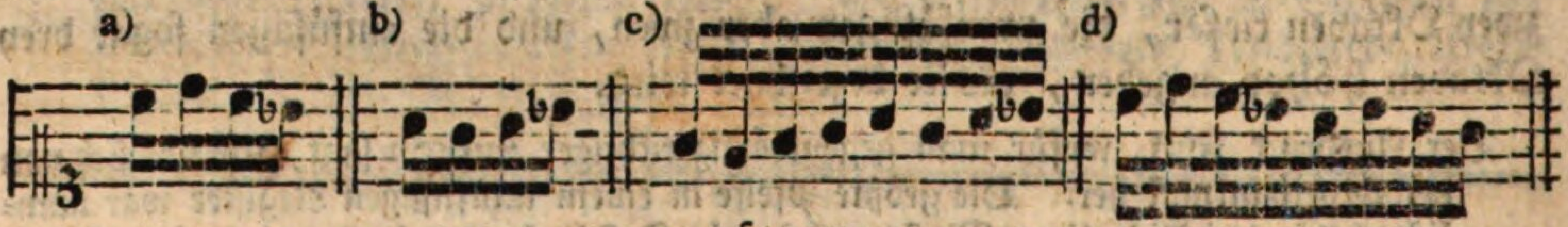
§. 15.

Verſchiedene Figuren kommen unter eigenen Benennungen vor. So iſt z. B. der **Halbzirkel** eine aus vier Tönen beſtehende Figur (Setzmanier) wie bey a) und b), in welcher die zweyte und vierte Note, ſo wohl im Auf- a) als Abſteigen b), auf Einer Stufe ſtehen. Zwey ſolche Halbzirkel nennt man zuſammen einen **ganzen Zirkel** c).



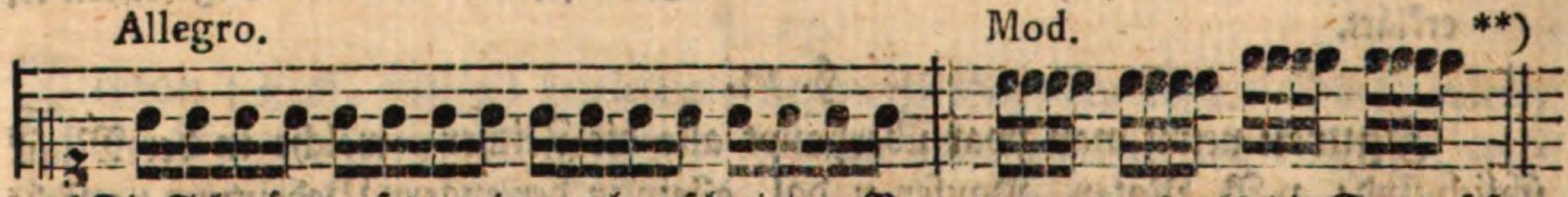
§. 16.

Die **Walze** iſt ebenfalls aus vier ſtufenweiſe folgenden Tönen zuſammengeſetzt; nur mit dem Unterſchiede, daß bey dieſer Figur die erſte und dritte Note auf Einer Stufe ſtehen a) b). Zwey oder mehrere Walzen, die unmittelbar nach einander folgen, werden auch ein *Groppo* genannt. Bey c) habe ich ein ſolches Groppo im Auf- und bey d) eins im Abſteigen bemerkt.



§. 17.

Schwärmer (**Rauſcher**) heißen die Figuren, worin Ein Ton mehrmals unmittelbar nach einander ſehr geſchwind wiederholt wird. Z. B.



(Die Schwärmer ſetzen eine noch geſchwindere Bewegung voraus, als die S. 377. f. f. erwähnten Trommelbäſſe.)

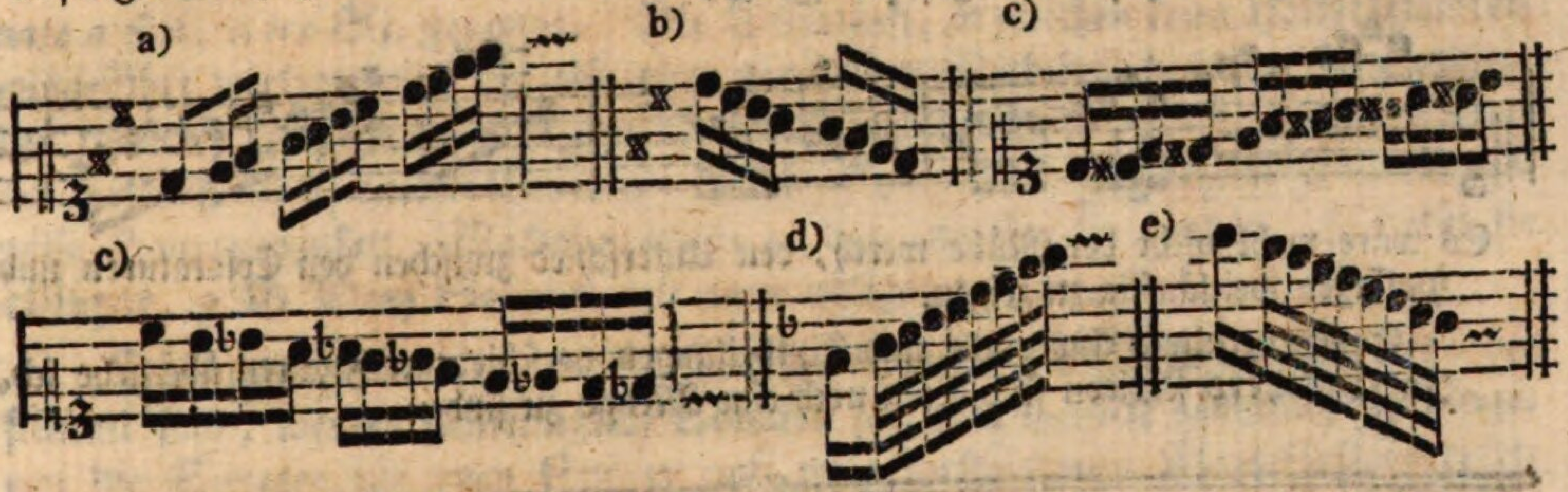
§. 18.

Läufer (**Läufe, laufende Figuren**) nennt man eine Anzahl ſtufenweiſe auf- a) oder abſteigender b) Töne, die ſonſt auch unter der Benennung Paſſage (Rou-

*) Dieſe Setzmanier iſt im Grunde nichts anders, als ein langſamer Doppelſchlag, und die bey a) ein ähnlicher Schleifer von drey Tönen (umgekehrter Doppelſchlag.)

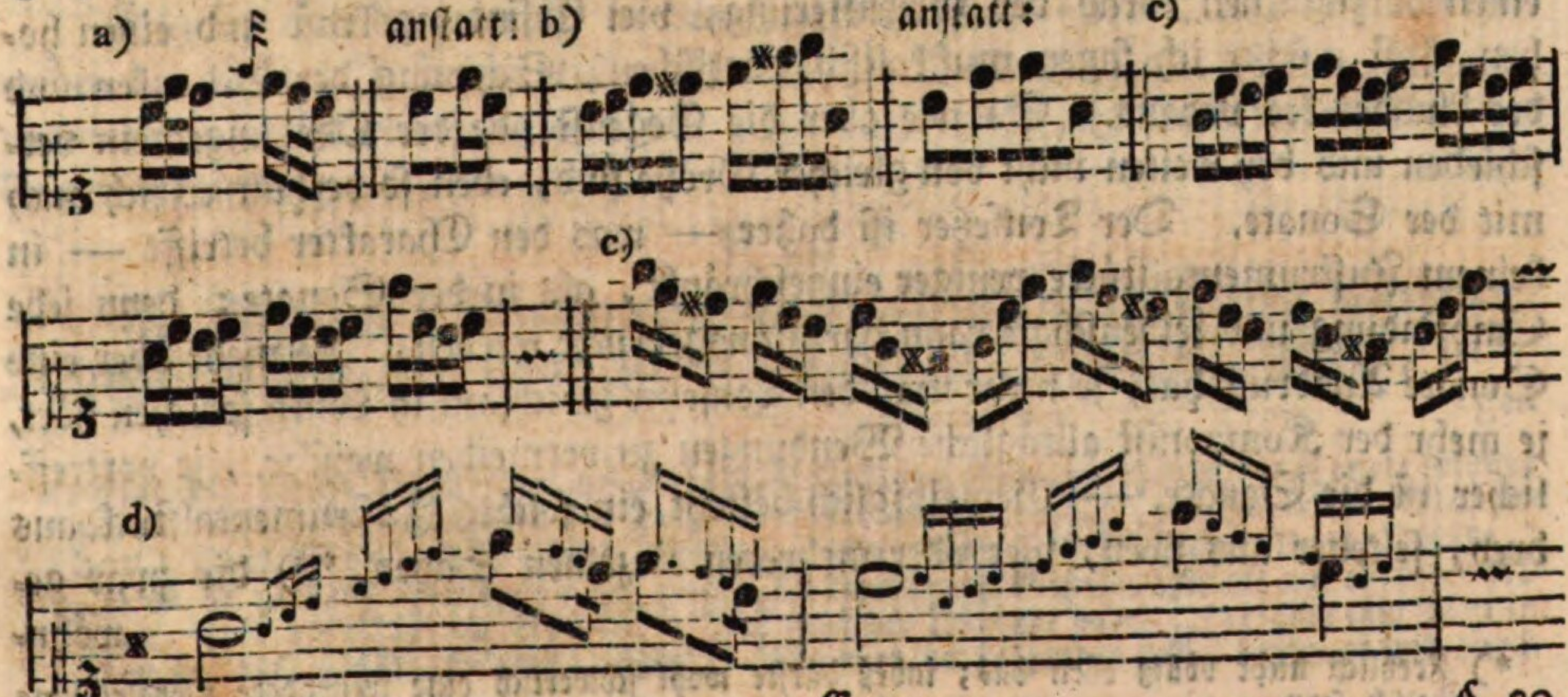
**) Aehnlicher Figuren habe ich mich in der zweyten Sammlung der ältern Sonaten, Seite 47. bedient. Allein einer unſerer erſten und ſtrengſten Kunſtrichter, Forkel, tadelt (im zweyten Bande der muſikaliſch-kritiſchen Bibliothek) den Gebrauch dieſer Figuren in Klavierſachen mit Recht; ich ließ daher bey der zweyten verbeſſerten Auflage das vierte Couplet nicht wieder mit abdrucken.

(Roulade) vorkommen. Ein chromatiſcher Laufer ſchreitet durch lauter (oder viele) halbe Töne fort c). Die in äußerſt geſchwinder Bewegung auf- und abſteigenden Figuren bey d) und e) pflegt man ins beſondere Tiraden zu nennen.



§. 19.

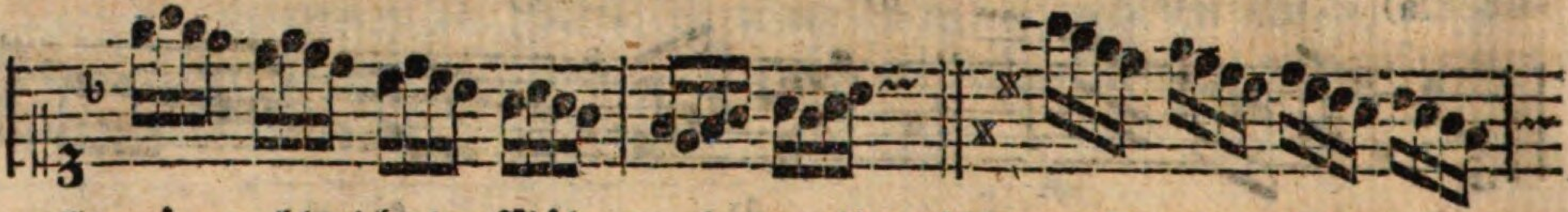
Unter Paſſage (Paſſagie, ital. *Paſſaggio*, franz. *Roulade*) verſteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; in der engern Bedeutung *) aber werden kleine Verzierungen ſimpler Töne darunter verſtanden. Von dieſer Art Paſſagen ſind die bey a) und b). Außerdem nennt man eine Reihe von Tönen, welche aus verſchiedenen einzelnen Figuren beſtehen, ebenfalls eine Paſſage, ſie mag nun von dem Komponiſten vorgeſchrieben c), oder von dem Spieler willkührlich angebracht worden ſeyn d). In dem letztern Falle gehören alſo auch die größern willkührlichen Verzierungen zu den Paſſagen.



*) Das italiäniſche Wort *Paſſaggio* heißt auf deutſch ein Durchgang. Man hat nämlich deswegen den Ausdruck Paſſage gewählt, weil zu den ſimpeln Tönen noch durchgehende hinzu kommen.

§. 20.

Die Coloraturen ſind beynahe eben das, nämlich ganze Paſſagen aus verſchiedenen Figuren zuſammengeſetzt. Z. B.



Es wäre wohl nicht der Mühe werth, den Unterſchied zwiſchen den Coloraturen und Paſſagen weitläuftig zu zeigen.

Einige veraltete Ausdrücke und Eintheilungen verſchiedener Figuren übergehe ich. In Walthers Lexicon ſind deren noch eine Menge zu finden.

Dritter Abſchnitt.

Von den vorzüglichſten Inſtrumentalſtücken.

§. 21.

Die Sonate verdient unter den Tonſtücken, welche für das Klavier beſtimmt ſind, wohl mit dem mehrſten Rechte die erſte Stelle. Was man in der Dichtkunſt unter der Ode verſteht, ungefähr eben das iſt in der Muſik die eigentliche, wahre Sonate.*) Folglich ſetzt dieſe Gattung von Inſtrumentalſtücken einen vorzüglichen Grad der Begeiſterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, faſt möchte ich ſagen muſikaliſch-poetiſchen, Schwung der Gedanken und des Ausdruckes voraus. So wie aber die Gegenſtände der Ode ungemein verſchieden und bey weiten nicht von gleicher Größe ſind, eben ſo verhält es ſich auch mit der Sonate. Der Tonſetzer iſt daher — was den Charakter betrifft — in keinem Inſtrumentalſtücke weniger eingeſchränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenſchaft kann darin ausgedruckt werden. Je mehr aber eine Sonate Ausdruck hat, je mehr man den Tonſetzer gleichſam in Tönen ſprechen hört, je mehr der Komponiſt alltägliche Wendungen zu vermeiden weiß ꝛc., je vortrefflicher iſt die Sonate. — Gemeiniglich beſteht ein ſolches Inſtrumentalſtück aus drey, ſeltener aus zwey, vier oder mehreren einzelnen Sätzen,**) die zwar ge-

wöhn-

*) Freylich nicht völlig eben das; indeß dürſte wohl ſchwerlich eine treffendere Vergleichung möglich ſeyn.

**) Durch das Wort Satz werde ich, zu mehrerer Deutlichkeit, in dieſem ganzen Abſchnitte ein einzelnes Tonſtück z. B. ein Allegro oder ein Adagio &c. bezeichnen.

wöhnlich einen verſchiedenen Charakter haben; doch ſollte in dem Ganzen wohl billig irgend eine **Hauptempfindung** herrſchen. *)

Es giebt auch Sonaten, wozu mehrere Stimmen geſetzt ſind. Sie werden *Sonate a due*, *a tre &c.* genannt. Die Stimmen, in welchen keine Hauptgedanken ausgeführt werden, und die alſo ohne merklichen Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, pflegt man **begleitende** Stimmen zu nennen, z. B. Sechs Sonaten mit einer begleitenden Violine. Sind aber in der dazu geſetzten Stimme gewiſſe Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. angebracht worden, ſo heißt ſie **obligat**, z. B. Drey Sonaten mit einer obligaten Flöte.

Diejenigen Sonaten, welche für zwey Spieler (auf Einem Klaviere) beſtimmt ſind, werden gemeiniglich Sonaten für vier **Hände** genannt, da hingegen die Sonaten für zwey Spieler auf zwey verſchiedenen Klavierinſtrumenten ſchlechthin **Doppelſonaten** heißen. Wiewohl dieſe letztere Benennung auch andern Sonaten für zwey konzertirende Inſtrumente zukommt.

Das Wort **Sonatine** bezeichnet eine kleine (kurze) Sonate.

§. 22.

Das **Klavierſolo**, als ganzes Inſtrumentalſtück von drey ꝛc. Sätzen betrachtet, iſt von der Sonate wenig verſchieden, außer daß ein Klavierſolo ohne Begleitung anderer Inſtrumente geſetzt, folglich für den Klavierſpieler allein beſtimmt iſt, und größtentheils fertige Finger erfordert.

Einzelne Stellen, welche in den Hauptſtimmem allein ausgeführt werden, wobey die übrigen Inſtrumentiſten alſo nur zur Begleitung mit ſpielen, (akkompagniren,) heißen ebenfalls **Solos**. In dieſer Rückſicht wird das Solo dem Tutti entgegen geſetzt.

§. 23.

Die **Sinfonie** (**Symphonie**) iſt ein aus drey ꝛc. **) Sätzen beſtehendes Inſtrumentalſtück, von einem großen, feyerlichen, erhabenen, kühnen, feurigen

*) Eine mit vielem Scharfſinne geſchriebene Abhandlung über die Theorie der Sonate befindet ſich im muſikaliſchen Almanach für Deutſchland auf das Jahr 1784. (von Forkel.) Unter andern heißt es S. 27. „Eine Reihe lebhafter, ausdrucksvoller muſikaliſcher Ideen, (Sätze,) „wenn ſie nach der Vorſchrift einer muſikaliſch begeiſterten Einbildungskraft auf einander fol„gen, iſt in der Muſik die Sonate.“ Nur muß der Tonſetzer dabey „Ordnung und Plan in „den Fortgang der Empfindung bringen.“ Dies wird im Folgenden näher beſtimmt und durch Beyſpiele erläutert.

**) Wenn man die hier gewiß ganz zweckwidrigen Menuetten und Trios mitrechnen will, ſo beſteht eine Sinfonie auch wohl aus vier bis fünf Sätzen.

gen ꝛc. Charakter. Sie erlaubt zwar mancherley Schattirungen, doch iſt ihr das Vollſtimmige, Prächtige u. dgl. vorzüglich eigen. Daher erfordert die Sinfonie im Ganzen einen nachdrücklichen, lebhaften Vortrag ohne willkührliche Verzierungen.

Ganz eigentlich für das Klavier geſchriebene Sinfonien hat man bis jetzt noch wenige, vielleicht deswegen, weil ihre Beſtimmung für das Große, und für eine ſtarke Beſetzung iſt. Indeß ſollte ich doch nicht meinen, daß Klavierſinfonien dem guten Geſchmacke entgegen wären. Der ungeübte Spieler, welchem der wahre Sonatenſtyl noch nicht faßlich und genießbar iſt, würde durch Sinfonien allmählich an größere Stücke gewöhnt werden. Da man ſich unter der Sinfonie ein ſtark beſetztes Inſtrumentalſtück denkt, ſo müßte der Komponiſt kühne Gedanken und vollſtimmige Griffe mit melodiſchen Stellen abwechſeln laſſen, um dadurch die gewohnte Mannigfaltigkeit der Inſtrumentalſinfonien einigermaßen nachzuahmen.

Sulzer vergleicht die Sinfonie mit einem Inſtrumentalchore, die Sonate aber mit einer Inſtrumentalkantate.

§. 24.

Charakteriſtiſche Sinfonien könnte man vorzugsweiſe diejenigen Sinfonien nennen, welche, ſtatt der ſonſt gewöhnlichen Ouvertüren, zur Eröffnung einer Oper ꝛc. beſtimmt ſind. Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn darin der Charakter der darauf folgenden Oper im Allgemeinen dargeſtellt wird, *) oder wenn der Tonſetzer eine gewiſſe unmittelbar vorhergehende Handlung in der Sinfonie ausgedruckt hat. **)

Wie weit ein Komponiſt hierin gehen dürfe, kann hier nicht unterſucht werden. Sehr umſtändlich hat Scheibe im 66ſten f.f. Stücke des kritiſchen Muſikus davon geſchrieben.

§. 25.

Ouvertüre (Intrade, Einleitung) heißt ein aus zwey oder drey Sätzen beſtehendes Inſtrumentalſtück, welches zur Eröffnung einer großen Muſik z. B. eines Oratoriums, einer Oper ꝛc. gebraucht wird. Die Ouvertüre muß viel Pracht, Größe und Mannigfaltigkeit haben, vorzüglich ſoll ſie dem Hauptcharakter der folgenden Muſik entſprechen. Ehedem wählte man zum erſten Satze einer Ouvertüre gewöhnlich ein Tonſtück von ernſthaft feyerlichem Charakter, mit vielen punktirten Noten, alsdann folgte eine gut gearbeitete Fuge, und nach dieſer wohl noch ein etwas munterer oder dem erſten ähnlicher Satz. Allein

in

*) S. die Sinfonie zu Naumanns Cora.

**) Wie Salieri in der Einleitungsſinfonie zur Armida.

in den neuern Werken findet man wenige Ouvertüren von dieſer Art. Doch haben Schweizer (zur Alceſte) und Rolle (zum Lazarus ꝛc.) ſolche Ouvertüren geſchrieben.

§. 26.

Das **Divertiment** (*Divertimento*, *Divertiſſement*) iſt ein für das Klavier oder für mehrere Inſtrumente geſetztes Tonſtück, welches aus zwey, drey oder mehreren Sätzen beſteht, und gemeiniglich, außer der Beluſtigung, (dem Zeitvertreib,) keine Beſtimmung zu haben ſcheint. Wer ein Inſtrumentalſtück fertig hat, wozu er keine ſchickliche Benennung weiß, weil er ſelbſt fühlt, daß es als Sonate nicht ausdrucksvoll und charakteriſtiſch genug, als Sinfonie zu matt iſt u. ſ. w. der wählt mit Recht die Ueberſchrift: *Divertimento.*

Bey dieſer Beſchreibung hatte ich Divertimente von Sirnhaber in Gedanken; es giebt aber, außer dieſen, auch Divertimente von großem Werthe.

§. 27.

Die Benennung **Konzert** (*Concerto*) haben zweyerley Gattungen von Inſtrumentalſtücken. Wenn nur Eine Hauptſtimme (konzertirende Stimme) darin vorkommt, ſo ſagt man ſchlechthin ein **Konzert.** (**Kammerkonzert.**) Hierher gehören z. B. die Konzerte für den Flügel, für die Violine, Flöte u. ſ. w. Gewöhnlich nimmt man bey dieſer Gattung von Inſtrumentalſtücken mehr auf die Fertigkeit des Spielers, als auf einen beſondern Charakter Rückſicht; daher iſt es oft nicht zu beſtimmen, welcher Affekt in einem Konzerte hat ausgedruckt werden ſollen. — Das Ganze beſteht gewöhnlich aus drey Sätzen. Ehe in der Hauptſtimme das erſte Solo eintritt, ſpielen die Begleiter einige Perioden, (Rhythmen,) welche man das **Ritornell** (Tutti) nennt. Auch nach jedem Solo führen die begleitenden Inſtrumentiſten einen kürzern oder längern Zwiſchenſatz aus. Nach dem letzten Solo ſchließt jeder Satz wieder mit dem Ritornelle, oder nur mit einer Stelle deſſelben. Alle drey Sätze ſind gewöhnlich von einander abgeſondert, ſo daß jeder ein Ganzes für ſich iſt, doch giebt es auch Konzerte, worin Ein Satz mit dem Andern zuſammenhängt.

Die zweyte Gattung von Konzerten hat mehrere Hauptſtimmen z. B. einen Flügel und eine Violine; oder eine Flöte, Violine und Viole ꝛc. Ein Konzert von zwey Hauptſtimmen nennt man gemeiniglich ein **Doppelkonzert**; ſind mehrere Stimmen konzertirend, ſo iſt die Benennung *Concerto groſſo* gebräuchlich.

§. 28.

Die konzertirenden Sinfonien haben zwar die Form, und größtentheils auch den Charakter der Sinfonien, jedoch ſind oft längere Soloſtellen für verſchiedene Inſtrumente z. B. für zwey Violinen, Flöten ꝛc. darin angebracht. Dieſe Gattung von Tonſtücken hält alſo gewiſſermaßen das Mittel zwiſchen den Konzerten und Sinfonien.

§. 29.

Die Serenade, (*Serenada*,) *) als Inſtrumentalſtück betrachtet, hat einen ſehr einfachen, ungekünſtelten, gefälligen Charakter; der Vortrag dieſer Stücke muß daher angenehm und ſchmeichelnd ſeyn. Man könnte auch blos für das Klavier geſetzte Serenaden ſchreiben, **) ob ſie gleich, wie die Sinfonien, für mehrere, beſonders Blasinſtrumente beſtimmt ſind, und eigentlich in der Dämmerung oder bey eintretender Nacht geſpielt werden ſollen.

§. 30.

Die Suiten, (Partien,) welche jetzt etwas ſeltener werden, beſtehen aus einer Folge mehrerer kurzen Stücke z. B. aus einem Marſche (oder aus einer kleinen Ouvertüre, Intrade ꝛc.) aus einem Allegro, Andante u. dgl. m. Beſonders enthalten die Suiten gewöhnlich eine Anzahl kleiner Tanzſtücke.

§. 31.

Unter Duett verſteht man ein Inſtrumentalſtück von zwey konzertirenden Stimmen ohne Baß, wozu aber in Duetten für Singſtimmen, außer dem Baſſe, noch begleitende Inſtrumente geſetzt ſeyn können. Inſtrumentalſtücke z. B. für zwey Flöten, oder für das Klavier und für die Violine ꝛc. pflegt man auch wohl Duo's zu nennen, um ſie dadurch von den Singduetten zu unterſcheiden. Da auf dem Klaviere der Baß gewiſſermaßen als eine beſondere begleitende Stimme anzuſehen iſt, ſo kann man hierbey das Wort Duo (oder Duett) wohl nicht ganz richtig gebrauchen; denn ein ſolches Inſtrumentalſtück für den Flügel und für die Violine ꝛc. mit einem begleitenden Klavierbaſſe, gehört eigentlich zu den Sonaten, mit welchen es auch die mehrſten übrigen Eigenſchaften gemein hat.

§. 32.

*) Die Muſiker ſchreiben nur alsdann *Serenata*, wenn ſie dadurch eine Art von kleiner Oper bezeichnen wollen.

**) Einen Verſuch in dieſer Art habe ich im zweyten Theile meiner kleinen Sonaten gemacht.

§. 32.

Das Wort Trio *) kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Genau genommen verſteht man darunter ein Inſtrumentalſtück von drey oder mehreren Sätzen für drey konzertirende Stimmen, wo alſo der Baß ebenfalls gewiſſe Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. auszuführen hat. Allein in dieſer Bedeutung wird das Wort Trio gegenwärtig ſelten gebraucht; denn man nennt gewöhnlich ſchon jedes Tonſtück von zwey Hauptſtimmen und einem blos begleitenden Baſſe ein Trio. Von der Art ſind die mehrſten Klaviertrio's mit einer obligaten Violine u. dgl.

Außerdem wird auch der zweyte Satz einer Menuett das Trio genannt, und zwar deswegen, weil die Menuett ſelbſt eigentlich nur zweyſtimmig, das Trio aber zur Abwechſelung dreyſtimmig geſetzt ſeyn ſoll. Den zweyten Satz einer Polonoiſe und anderer Tanzſtücke bezeichnet man ebenfalls oft, allein nur ſelten paſſend, durch das Wort Trio.

§. 33.

Die Inſtrumentalſtücke, welche unter der Benennung Quatuor, Quinquor ꝛc. bekannt ſind, beſtehen aus vier, fünf ꝛc. Hauptſtimmen, wovon ſogar der Baß nicht blos begleitend ſeyn ſollte. Gegenwärtig heißt aber leider alles, was vier Stimmen hat, ein Quatuor oder Quartett, wenn auch zu einer Hauptſtimme blos drey begleitende Inſtrumente geſetzt ſind. —

§. 34.

Charakteriſtiſche Stücke nennt man vorzugsweiſe **) diejenigen einzelnen Tonſtücke, worin entweder der Charakter einer Perſon ꝛc. oder irgend eine Leidenſchaft z. B. die Liebe, der Stolz ꝛc. ausgedruckt wird. Von der erſtern Gattung haben wir von Bach, Faſch, Schulz u. a. m. vortreffliche Muſter. Auch fehlt es nicht an einigen guten Stücken von der zweyten Gattung; ob wir gleich andere füglich hätten entbehren können.

§. 35.

Die Fantaſie wird größtentheils erſt während des Spielens erfunden, doch giebt es auch Fantaſien, welche, wie andere Tonſtücke, ſchon vorher komponirt und in Noten geſetzt worden ſind. Frey heißt eine Fantaſie, wenn ſich der Erfinder weder an einen gewiſſen Hauptſatz, (Thema,) noch an den Takt oder Rhythmus bindet, (obgleich bey einzelnen Gedanken eine Taktart ſtatt finden kann,) wenn er in Anſehung der Modulation ausſchweift, wenn er verſchiedene, oft ent-

*) Bey Tonſtücken für Singſtimmen ſagt man Terzett, Quartett, Quintett ꝛc. weil dabey auch der Baſſiſt eine Hauptſtimme hat.

**) Einen Charakter ſollten alle Tonſtücke haben. —

gegen geſetzte Charakter ausdruckt; kurz, wenn er ſich völlig ſeiner Laune überläßt, ohne einen beſtimmten Plan auszuführen. Gebunden heißen diejenigen Fantaſien, in welchen eine Taktart zum Grunde liegt, wobey man ſich mehr an die Geſetze der Modulation bindet, worin mehr Einheit beobachtet wird u. ſ. w.

§. 36.

Das Kapriccio *) (*Capriccio*) iſt ebenfalls eine Art von Fantaſie, ohne feſtgeſetzten Plan u. dgl. Das Ganze ſcheint nur ein Einfall zu ſeyn, welcher ſich von ſelbſt dargeboten hat. In Händels Klavierſtücken kommen mehrere Kapriccio's vor.

Von dieſen Tonſtücken ſchreibt Mattheſon im vollkommenen Kapellmeiſter: „Je wunderlicher und auſſerordentlicher ſie ſind, je mehr verdienen ſie ihren Namen.“

§. 37.

Das Präludium (Vorſpiel) hat mit der Fantaſie vieles gemein z. B. das Uneingeſchränkte in Abſicht auf den Takt, auf die Modulation u. ſ. w. Der Charakter eines Präludiums, mit welchem die ältern Komponiſten gewöhnlich eine Fuge verbanden, iſt größtentheils ſehr unbeſtimmt. Billig ſollten aber die Organiſten beym Präludiren vor den Liedern auf den Inhalt des folgenden Geſanges Rückſicht nehmen. — Ganz unerträglich iſt das ſo gewöhnliche Präludiren der Inſtrumentiſten vor einer Muſik; da die Zuhörer ohnedies ſchon bey dem ſtarken und langen Stimmen genug erdulden müſſen.

Ueber das zweckmäßige Präludiren habe ich in der nichtmals gedachten Schrift: Von den wichtigſten Pflichten ꝛc. einen eigenen Abſchnitt beygefügt.

§. 38.

Die Fuge iſt ein zwey- drey- vier- oder mehrſtimmiges Tonſtück, worin der Hauptſatz (das Thema, Subjekt, der Führer, dux) anfangs nur von Einer Stimme, nach und nach aber von den übrigen, in eben dem Tone oder in einem Andern (mit kleinen Veränderungen) ausgeführt wird. Auch in der Mitte, und überhaupt ſehr oft, kommt das Thema in irgend einer Stimme vor. Man hat einfache, doppelte, drey- und vierfache Fugen. Einfach (nicht einſtimmig) heißt eine Fuge, wenn ſie nur Ein Thema hat, welches in allen Stimmen beybehalten wird. Eine Doppelfuge muß zwey, eine dreyfache drey, und eine vierfache vier ſolche Hauptſätze haben. Von der letztern und ſchwerſten Gattung iſt z. B. die Fuge aus F dur in Händels Alexanders Feſt. Unter den Doppelfugen zeichnet ſich die von Graun: „Chriſtus hat uns ein Vorbild gelaſſen ꝛc.“ ſehr

zu

*) Wozu auch die Toccate, Boutade, Ricercate ꝛc. gerechnet werden kann.

zu ihrem Vortheile aus. Bey den Worten: „Auf daß wir ſollen nachfolgen ꝛc.“ tritt das zweyte Thema ein.

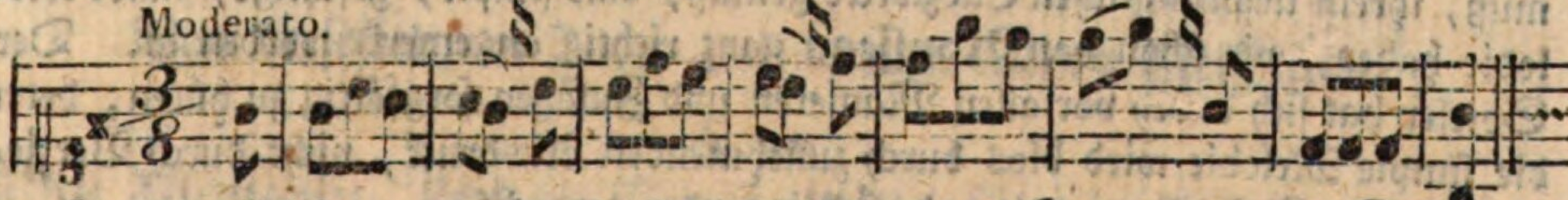
Fugirte Sätze heißen einzelne nachahmende Stellen, deren in Duetten, Trio's u. dgl. häufig vorkommen.

Eine ſehr ausführliche Beſchreibung von allem, was zur Kenntniß und Verfertigung einer Fuge nöthig iſt, findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

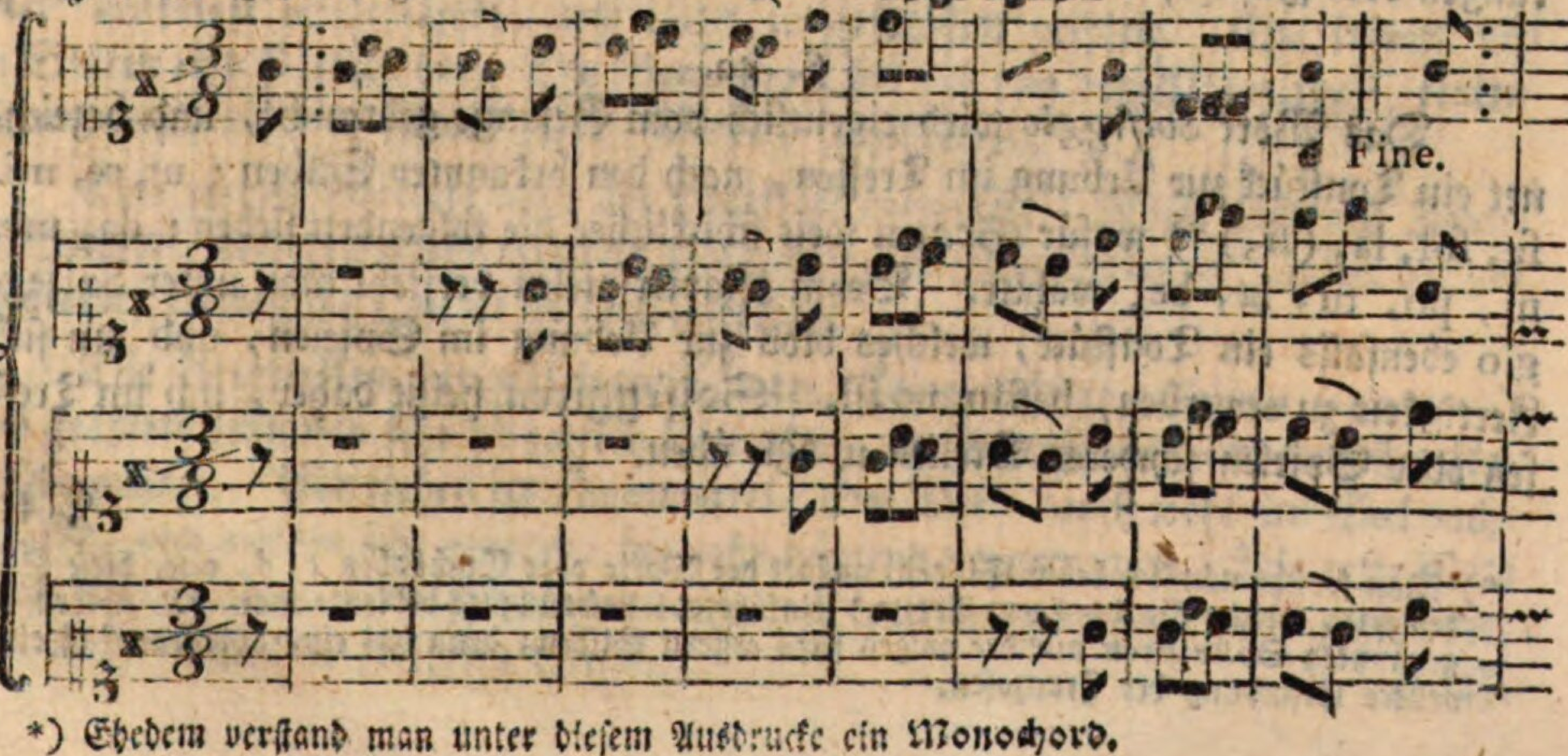
§. 39.

Der Kanon *) (*canon*, die Richtſchnur, Regel,) iſt ein kleines zwey- oder mehrſtimmiges Tonſtück, worin die erſte Stimme, oder der vorgeſchriebene Satz, den übrigen Stimmen gleichſam zur Richtſchnur dient; d. h. Alle ſingen oder ſpielen immer den nämlichen Satz, welchen der erſte Spieler ꝛc. anfangs bis zu einer beſtimmten Stelle allein vorträgt, entweder in eben dem Tone oder höher, (auch wohl, tiefer,) je nachdem es von dem Komponiſten beſtimmt worden iſt. Ein ſolches Tonſtück wird ſo oft wiederholt, als es den Ausführern beliebt. Wer zuerſt anfängt, der hört auch zuerſt wieder auf; denn ein Kanon ſchließt nie in allen Stimmen zugleich, weil Jeder ſeinen ſpäter angefangenen Satz völlig bis zu Ende ſpielt oder ſingt. Man pflegt oft alle Stimmen in eine einzige Notenreihe zu ſchreiben, und durch ein beygefügtes Zeichen zu beſtimmen, wenn jede Stimme eintreten ſoll. Ein leichtes und ganz kunſtloſes Beyſpiel wird dies deutlicher machen.

Can. all' uniſono, für 4 Stimmen.



Hier die Erklärung:



*) Ehedem verſtand man unter dieſem Ausdrucke ein Monochord.

Es verſteht ſich, daß Jeder den in der erſten Notenreihe vorgeſchriebenen Satz ganz ſpielt oder ſingt. (Bey der Wiederholung gelten die Pauſen nicht; denn ſie beſtimmen nur beym erſtenmal das Eintreten jeder Stimme.)

Man hat eine Menge ſolcher Tonſtücke, wovon einige vor- und rückwärts, mit verkürzten oder verlängerten Noten, andere bey der Wiederholung einen ganzen oder halben Ton höher geſungen oder geſpielt werden müſſen u. dgl. m. Da oft die erforderliche Ausführung entweder gar nicht, oder doch etwas unbeſtimmt angedeutet wird, ſo entſtehen dadurch muſikaliſche Räthſel. In dieſer Rückſicht ſagt man: einen Kanon auflöſen. Auch hiervon hat Marpurg in der gedachten Abhandlung von der Fuge ſehr ausführlich geſchrieben.

§. 40.

Das **Rondo**, (**Rondeau**, *Rondo*, **Zirkelſtück**, beym Singen der **Rundgeſang**) iſt ein einzelnes Tonſtück, worin ein kurzer Hauptſatz von einem zärtlichen, muntern, tändelnden ꝛc. Charakter zum Grunde liegt. Nach jedem Zwiſchenſatze, (couplet,) deren ein Rondo oft zwey, drey und mehrere hat, wird der Hauptſatz wiederholt. Daß dieſes nicht immer im Haupttone ſelbſt geſchehen müſſe, ſondern in verſchiedenen Nebentönen ſtatt finde, hat E. **Bach** in ſeinen Rondo's gezeigt.

§. 41.

Die **Romanze**, welche ſich jetzt auch in die Inſtrumentalmuſik eindrängt, muß, ihrem urſprünglichen Endzwecke gemäß, eine ſimple, gefällige, naive Melodie haben, wie ſchon von **Rouſſeau** ganz richtig angemerkt worden iſt. Der Spieler hat ſich dabey vor allen Manieren und Zuſätzen ſorgfältig zu hüten; denn die ſimple Melodie wird blos durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zuſätze, veredelt und eindringender gemacht.

§. 42.

Das Wort *Solfeggio* wird eigentlich vom Geſange gebraucht, und bezeichnet ein Tonſtück zur Uebung im Treffen, nach den bekannten Silben: ut, re, mi, fa, ſol, la, (ſi,) *) wofür **Graun** weit ſchicklicher die folgenden ſieben: da, me, ni, po, tu, la, be, wählte. Beym Klavierſpielen verſteht man unter Solfeggio ebenfalls ein Tonſtück, welches blos zur Uebung im Spielen, und um ſich Fertigkeit zu erwerben, beſtimmt iſt. **Solfeggiren** heißt daher, ſich im Treffen oder Spielen ſchwerer Stellen u. dgl. üben.

§. 43.

*) Man ſpricht nämlich beym Singen, anſtatt der Worte oder Buchſtaben c, d, e ꝛc. dieſe Silben aus, welche Guido (von Arezzo) einführte. Urſprünglich bediente man ſich zu dem ſo genannten Solmiſiren nur der obigen ſechs erſtern Silben; denn das eingeſchloſſene *ſi* iſt eine neuere Erfindung der Franzoſen.

§. 43.

Paſſaggio, als ein Ganzes für ſich betrachtet, iſt ein kurzes aus verſchiedenen laufenden und ſpringenden Figuren zuſammen geſetztes Tonſtück, welches ebenfalls mehr die Uebung der Finger, als irgend einen andern Endzweck hat.

Durch das Wort *Finale* bezeichnet man den letzten Satz einer Oper, eines Aktes, eines Ballets, einer Sinfonie u. ſ. w. Mehrentheils erfordern dieſe Endſtücke, beſonders in Sinfonien, außer der geſchwinden Bewegung, einen muntern, lebhaften Vortrag.

Noch verdient hier angemerkt zu werden, daß die Komponiſten zuweilen, vorzüglich zu kurzen Tonſtücken, eine Anzahl **Veränderungen**, (**Variationen**, franz. *Doubles*) hinzu fügen. Daher ſagt man z. B. ein Andantino mit ſechs, acht, zehn ꝛc. Veränderungen. Unter die beſten Stücke von dieſer Art rechne ich die von **E. Bach**, **Faſch**, **Häßler**, **Haydn**, **Ruſt**, **Tag** und **Zelter**.

Die Tonſtücke, welche zunächſt für den Geſang beſtimmt ſind, ſo wie einige ſeltner vorkommende und weniger wichtige Inſtrumentalſtücke, muß ich übergehen. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Schriften von **Mattheſon**, **Rouſſeau**, **Sulzer**, **Walther** u. a. m.

Vierter Abſchnitt.

Von verſchiedenen Tanz- und andern kleinen Tonſtücken.

§. 44.

Die **Allemande**, ſteht im Viervierteltakte, fängt im Auftakte an, wird ernſthaft vorgetragen, und nicht zu geſchwind geſpielt. Sie kommt oft in Suiten und Partien vor. Die Benennung ſoll ſich von den **Allemanen**, einem alten deutſchen (dem ſchwäbiſchen) Volke, herſchreiben.

Eine zweyte Gattung wird als Tanzſtück gebraucht. Dieſe ſteht im Zweyvierteltakte, und hat einen muntern Charakter, daher erfordert ſie, außer der geſchwinden Bewegung, einen leichten Vortrag.

Die **Angloiſen** (engliſchen Tänze, **Contertänze**, *Country-dances*,) ſind größtentheils von ſehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komiſche gränzt. Sie ſtehen im Zweyviertel- oder Drey- auch wohl im Sechsachteltakte, und werden ſehr munter, beynahe hüpfend vorgetragen. Die erſte Note eines jeden Taktes wird ſtark accentuirt. Die Bewegung iſt zwar geſchwind, doch nicht immer in gleichem Grade.

§. 45.

§. 45.

Die **Ballette** beſtehen eigentlich aus einer Reihe zuſammenhängender Tonſtücke zu einer ganzen Handlung auf der Bühne. In der engern Bedeutung verſteht man unter **Ballet** einen einzelnen Tanz im Vier- oder Zweyvierteltakte von ziemlich geſchwinder Bewegung.

Die **Bourree** wird im Zweyzweytel- oder Viervierteltakte geſchrieben, und fängt mit einem Viertel im Auftakte an. Ihr Charakter iſt etwas munter, daher muß ſie mäßig geſchwind geſpielt und ziemlich leicht vorgetragen werden.

§. 46.

Die **Canarien** ſtehen entweder im Drey- oder im Sechsachteltakte. Sie erfordern eine faſt noch geſchwindere Bewegung, als die Giquen. Die punktirten Noten werden ſtark accentuirt, übrigens aber kurz abgeſtoßen. Dieſe Tonſtücke ſollen auf den canariſchen Inſeln entſtanden ſeyn.

Die **Ciaconne** (**Chaconne**, *Ciaccona*) iſt ein Tonſtück von mäßig geſchwinder Bewegung im Dreyvierteltakte. Jede erſte Note eines Taktes wird ziemlich ſtark markirt. Die Komponiſten pflegen die zum Grunde liegende Melodie dieſes Tanzſtückes oft, aber immer etwas verändert, zu wiederholen.

Die **Courante** (**Corrente**) ſteht im Dreyzweytel- (oder Dreyviertel-) Takte, und fängt gemeiniglich mit einer kurzen Note im Auftakte an. Sie wurde wenigſtens ehedem als Tanzſtück gebraucht, und war aus vielen laufenden Figuren zuſammengeſetzt. Ihr Vortrag muß ernſthaft, doch beynahe mehr geſtoßen als geſchleift ſeyn. Die Bewegung iſt nicht ſehr geſchwind.

§. 47.

Die **Entree**, ein marſchartiges einzelnes Tonſtück, gewöhnlich im Viervierteltakte, erfordert, ihrem ernſthaften Charakter gemäß, eine ziemlich langſame Bewegung und einen kräftigen Vortrag.

Folie d'Espagne iſt ein ſehr einfacher ſpaniſcher Tanz im Dreyvierteltakte, von ernſthaftem Charakter. Hiervon kann man auf die erforderliche Bewegung und auf den Vortrag ſchließen.

Forlane heißt ein Tanz im Sechsviertel- oder gewöhnlicher im Sechsachteltakte, welcher zu Venedig bey dem gemeinen Manne ſehr üblich iſt. Die ziemlich geſchwinde Bewegung dieſes Tanzes erfordert einen etwas leichten Vortrag.

Die **Furie** wird ſehr geſchwind geſpielt, und dabey feurig und ſcharf accentuirt vorgetragen. Ihre Taktarten ſind ganzer oder Dreyvierteltakt.

§. 48.

Die **Gaillarde** (*Gagliarda*) hat einen faſt ausgelaſſen luſtigen Charakter; daher muß die Bewegung dieſes, gewöhnlich in einem Tripeltakte geſetzten, Tonſtückes ſehr lebhaft genommen werden.

Die

Die Gavotte erfordert eine mäßig geſchwinde Bewegung im Allabreve ₵. Sie fängt zwey Viertel im Auftakte an, und hat einen angenehmen, ziemlich muntern Charakter. Hieraus läßt ſich der Vortrag leicht beſtimmen.

Die Gique (*Giga*, *Gique*) wird etwas kurz und leicht vorgetragen. Ihr Charakter iſt größtentheils Fröhlichkeit, folglich muß die Bewegung geſchwind ſeyn. Die Taktarten ſind Sechs- oder Zwölf- auch wohl Dreyachtel.

§. 49.

Die Loure wird langſam, ernſthaft und kräftig vorgetragen. Die punktirten Noten dürfen nicht abgeſetzt werden. Gewöhnlich fangen dieſe im Dreyviertel- ſeltener im Sechsvierteltakte geſetzten Tonſtücke mit einem Achtel und Viertel: ♪♩ | im Auftakte an; doch iſt dies nicht immer der Fall. Mattheſon nennt die Loure eine Art langſamer Giquen.

§. 50.

Ein Marſch muß in ſo gemäßigter Bewegung geſpielt werden, daß auf jeden Takt (im Vierviertel) zwey Schritte kommen; im Allabreve fällt nur Ein Schritt auf jeden Takt. Da der Charakter des eigentlichen Marſches muthig, kühn, ermunternd ꝛc. iſt, ſo muß der Vortrag kräftig ſeyn. Beſonders erfordern die punktirten Noten einen vollen, nachdrücklichen Vortrag. (Die Märſche, welche zu gewiſſen nicht kriegeriſchen Aufzügen geſchrieben ſind, machen hiervon eine Ausnahme.)

Die Menuett, (*Minuetto*,) ein bekanntes Tanzſtück von edlem, reizendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (ſeltener im $\frac{3}{8}$,) wird mäßig geſchwind geſpielt und gefällig, aber ohne Verzierungen, vorgetragen. (In einigen Gegenden ſpielt man die Menuetten, wenn ſie nicht zum Tanzen beſtimmt ſind, viel zu geſchwind.)

Die Muſette hat eine etwas langſamere Bewegung, als die Gique; der Charakter iſt naiv, ſanft und gefällig; der Vortrag muß daher ſehr ſchmeichelnd und geſchleift ſeyn.

§. 51.

Die Paſſacaille (*Paſſacaglio*) wird etwas langſamer, oder wie Andere wollen, beynahe ein wenig geſchwinder geſpielt, als die Chaconne. Der Charakter iſt auf jeden Fall zärtlich und etwas ernſthaft; folglich muß der Vortrag dieſes im Dreyvierteltakte geſetzten Tonſtückes angenehm ſeyn.

Paſſepied nennt man ein franzöſiſches Tanzſtück im Drey- oder Sechsachteltakte, welches mit der Menuett vieles gemein hat. Der Charakter iſt eben-

falls edel, aber etwas munterer, als bey der Menuett, daher muß auch die Bewegung ein wenig geſchwinder und der Vortrag etwas leichter ſeyn.

Das **Paſtorale** hat als Tanzſtück im Sechsachteltakte, außer der etwas langſamern Bewegung, vieles mit der Muſette gemein. Eine zweyte Gattung dieſer Tonſtücke wird Paſtorello genannt, ſteht gewöhnlich im Viervierteltakte, und iſt von einem angenehmen ländlichen Charakter. Auch kleine Schäferopern führen den Namen **Paſtorale**.

Die **Polonoiſe**, *) ein polniſches National-Tanzſtück im Dreyvierteltakte, von feyerlich gravitätiſchem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoiſen, worin nur wenige Zwey und Dreyßigtheile vorkommen, iſt geſchwinder, als wir ſie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoiſen, welche von deutſchen Komponiſten geſchrieben und in Deutſchland getanzt werden, den Charakter einer ächten Polonoiſe.

§. 52.

Rigaudon heißt ein kleines munteres Tonſtück im Allabreve 𝄵, welches mit einem Viertel im Auftakte anfängt. Da der Charakter deſſelben fröhlich iſt, ſo muß die Bewegung geſchwind und der Vortrag leicht ſeyn.

Die **Sarabande**, ein vorzüglich in Spanien üblicher Tanz im Dreyzweytel- oder Dreyvierteltakte, hat einen ernſthaften mit Ausdruck und Würde verbundenen Charakter, und erfordert daher, außer dem ſchweren Vortrage, eine ziemlich langſame Bewegung.

Ein **Siciliano** (*alla Siciliana*) wird ſchmeichelnd vorgetragen und in einer ſehr gemäßigten Bewegung geſpielt. Dieſe Tonſtücke ſind größtentheils im Sechsachteltakte geſetzt. Die häufig vorkommenden punktirten Noten dürfen nicht abgeſtoßen werden.

§. 53.

Das **Tambourin** hat, bey ſeinem größtentheils nur Eintönigen Baſſe, einen muntern Charakter, und erfordert daher einen leichten Vortrag. Die Bewegung muß ziemlich geſchwind genommen werden.

Vaudeville bezeichnet einen Volksgeſang. (ein gemeines Gaſſenlied.) Dergleichen Lieder wurden ehedem zu Ende der franzöſiſchen Komödien geſungen. Gefiel eins, ſo hörte man es bald auf allen Straßen.

Villa-

*) Marpurg ſchreibt in ſeiner Anleitung zum Klavierſpielen S. 27. „Es wäre zu wünſchen, daß „man die Anfänger des Klavierſpielens eher mit dieſer Art von Klavierſtücken (Rondo's) als „mit ſo vielen pohlniſchen Tänzen und dergleichen albernem Zeuge mehr bekannt machte.“ — Ueber Mangel an Rondo's können wir gegenwärtig wohl nicht mehr klagen; ob aber die Polonoiſen im Allgemeinen ein ſo unfreundliches Kompliment verdienen, müſſen wir den Verfaſſer verantworten laſſen.

Villanella, ein Bauernlied, deſſen Strophen ſich alle auf einerley Art endigen.

Die Tänze, welche unter der Benennung Bayeriſch, Coſakiſch, Deutſch, Maſuriſch, Schwäbiſch, (Walzer, Schleifer,) Steyeriſch u. ſ. w. bekannt ſind, werden größtentheils ziemlich geſchwind geſpielt und leicht vorgetragen. Nur der Hanakiſche Tanz, welcher im Dreyvierteltakte ſteht, erfordert eine gemäßigte Bewegung.

Fünfter Abſchnitt.

Vom Style, von der Manier, vom Kontrapunkte und von der Umkehrung.

§. 54.

Unter dem Style (der Schreibart) verſteht man einen gewiſſen eigenthümlichen Charakter der Kompoſition, oder die Art und Weiſe, wie Jeder komponirt. Der verſchiedene Styl erfordert daher auch eine Verſchiedenheit im Vortrage. (S. Seite 364.) Vorzüglich iſt der Styl in Anſehung des Ortes und der Nationen verſchieden. In Rückſicht des Ortes unterſcheidet man nämlich den Kirchen- Theater- und Kammerſtyl, in Rückſicht der Nationen aber hauptſächlich den italiäniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Styl. (Geſchmack.)

§. 55.

Der Kirchenſtyl erfordert einen ernſthaften mit Würde verbundenen Charakter, Feyerlichkeit, Pracht, erhabene Größe, kräftige Harmonien, ſtrenge Befolgung der Regeln u. ſ. w. Vorzüglich bedient man ſich dabey der gebundenen Schreibart. *)

Im Kirchenſtyle geſchriebene Stücke ſind Oratorien, Paſſionen, geiſtliche Kantaten, Meſſen, Hymnen, einzelne ſo genannte Kirchenſtücke, Pſalmen, Motetten u. dgl.

Der Theaterſtyl iſt in einer gewiſſen Rückſicht weniger an die Regeln gebunden; **) dagegen muß der Ausdruck feurig, glänzend, und in einem hohen Grade charakteriſtiſch ſeyn. Oft gränzt dieſer Ausdruck ſogar an das Maleriſche. Kurz der Theaterſtyl ſucht die Empfindungen und Leidenſchaften in ihrer ganzen Größe darzuſtellen, und bedient ſich zur Erreichung dieſes Endzweckes mancher im Kirchenſtyle nicht erlaubter Mittel.

Eee 2 Ernſt-

*) Hiervon §. 57. mehr.

**) Ich möchte lieber ſagen, der Theaterſtyl braucht weniger ſchulgerecht zu ſeyn; doch werden dadurch Fehler wider die Regeln der Harmonie ꝛc. nicht entſchuldigt.

Ernſthafte Opern, komiſche Operetten, Paſtorale, Serenaden u. dgl. ſind im Theaterſtyle geſchrieben.

Der Kammerſtyl hält gleichſam das Mittel zwiſchen dem Kirchen- und Theaterſtyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunſt der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang — kurz alles, was nicht wider die Regeln der Kompoſition und des reinen Satzes läuft, ſteht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonſetzer in dieſer Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rückſicht, und ſuchen jedes Inſtrument nach Möglichkeit zu benutzen.

Die Stücke im Kammerſtyle ſind: ein Theil Kantaten, Geſänge und Lieder; außer dieſen: Sinfonien, Sonaten, Duo's, Trio's, Quatuor ꝛc. Konzerte, Solo's, Divertimente, Partien, ein Theil Tänze u. v. a.

§. 56.

Der italiäniſche Styl iſt gefällig, ſingend, voll, (oft überladen,) glänzend, mannigfaltig und ausdrucksvoll. So charakteriſirte man ihn wenigſtens ehedem. Gegenwärtig trifft man freylich auch viel Zweckloſes, oft Gehörtes, Unbedeutendes, Seichtes u. dgl. in den Werken verſchiedener italiäniſchen Tonſetzer an; doch muß man ihnen größtentheils das Verdienſt zugeſtehen, daß ihr Geſang eine gewiſſe (einnehmende) Geſchmeidigkeit hat.

Der franzöſiſche Styl ſoll, nach Rouſſeaus Urtheil, fade, platt oder hart, ſchlecht abgetheilt und monotoniſch ſeyn. *) Ein Urtheil, welches ganz gewiß zu hart iſt, und von der ausſchließenden Vorliebe zeugt, die der Verfaſſer für die italiäniſche Muſik hatte. **) Denn außer daß die franzöſiſchen Komponiſten wohl zuweilen etwas leer und trocken ſchreiben, oder auch den harmoniſchen Theil ein wenig vernachläſſigen, muß man dennoch ihrem Geſchmacke gegenwärtig mehr Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Daß ſie aber unter den Tonſetzern für das Klavier ſchon längſt einen anſehnlichen Rang behauptet haben, und in dieſer Rückſicht den italiäniſchen Komponiſten weit vorgezogen zu werden verdienen, iſt außer allem Zweifel.

Die deutſche Schreibart kannte Rouſſeau ebenfalls von keiner vortheilhaften Seite. Er ſagt nämlich, ſie ſey hüpfend, (ſautillant,) hackend, (coupé,) dabey

*) S. Dictionaire de Muſique, unter dem Artikel: *Style.*

**) Selbſt Deutſche urtheilen von der Schreibart der Franzoſen billiger. Walther z. B. ſchrieb noch vor Rouſſeau, der Styl der Franzoſen ſey natürlich, fließend, zärtlich ꝛc. In Scheibens kritiſchem Muſikus heißt es S. 146. (Zweyte Auflage) „Die Schreibart der Franzoſen „iſt kurz und ſehr natürlich, entfernt von allen weithergeſuchten und ſchwülſtigen Ausſchweifungen ꝛc.“ Auch Quanz würdigt den Styl der Franzoſen nicht ſo weit herab, als Rouſſeau.

dabey aber doch harmoniſch. — Wenn dies ja (in Anſehung des Hüpfenden und Gehackten) ehedem etwa bey Klavierſachen der Fall geweſen ſeyn ſollte, ſo iſt es doch gegenwärtig gewiß nicht mehr. Ich denke, unſer Styl zeichnet ſich im Ganzen vielmehr durch Fleiß, Gründlichkeit und kräftige Harmonie aus. Ueberdies haben wir von den Italiänern und Franzoſen manches, und vielleicht nicht immer das Schlechteſte, angenommen. Auch können wir den Ausländern viele wirklich große Meiſter in der Kompoſition und auf Inſtrumenten, ja ſogar im Geſange, entgegen ſetzen. Indeß hätten wir freylich den Italiänern manches überlaſſen können; denn mich dünkt, unſer ausgezeichneter kräftiger Styl fängt ſeit einiger Zeit an, in leichte Tändeley ꝛc. auszuarten. —

Den Engländern hat man bis jetzt noch keinen eigenen Styl in der Muſik zugeſtanden. Merkwürdig iſt es allerdings, daß ein großer Theil ihrer wichtigern Tonſetzer Deutſche waren: z. B. Händel, C. Bach, Fiſcher, Abel, Schröter u. a. m.

In den ältern Schriften findet man noch mancherley Eintheilungen des Styles, die zum Theil überflüſſig, zum Theil gar lächerlich ſind. So gedenkt z. B. Walther unter andern auch eines kriechenden und niederträchtigen Styles.

§. 57.

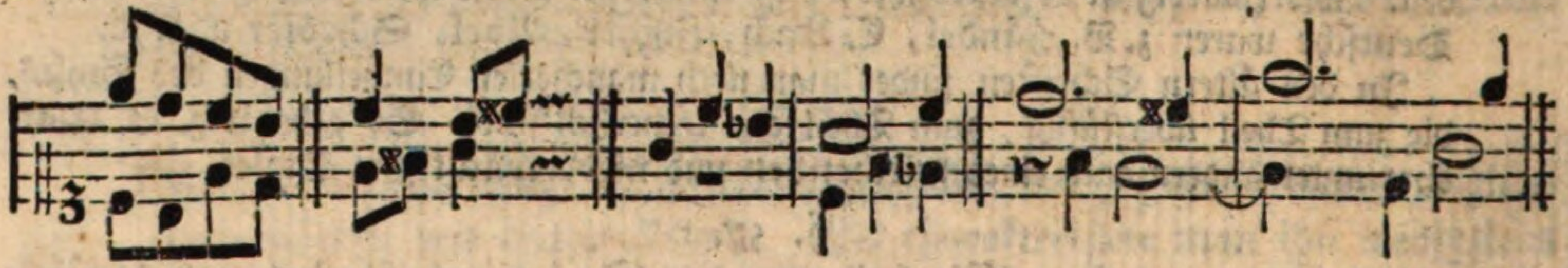
Außer den angezeigten Eintheilungen des Styles unterſcheidet man gewöhnlich auch noch die gebundene Schreibart von der freyen. Gebunden (gearbeitet) heißt ſie, wenn der Tonſetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das ſtrengſte befolgt, künſtliche Nachahmungen und häufige Bindungen einmiſcht, das Thema ſorgfältig durchführt u. ſ. w. kurz, wenn er mehr Kunſt, als Wohlklang, hören läßt. In der freyen (galanten) Schreibart iſt der Komponiſt nicht ſo ſklaviſch an die Regeln der Harmonie, Modulation u. dgl. gebunden. Oft erlaubt er ſich kühne Wendungen, die ſogar den allgemein angenommenen Regeln der Modulation ꝛc. entgegen ſeyn können, vorausgeſetzt daß der Komponiſt dabey mit gehöriger Einſicht und Beurtheilung handelt, und dadurch einen gewiſſen Endzweck erreichen kann. Ueberhaupt hat alſo die freye Schreibart mehr den Ausdruck, Wohlklang ꝛc. als die Kunſt, zum Hauptzwecke.

§. 58.

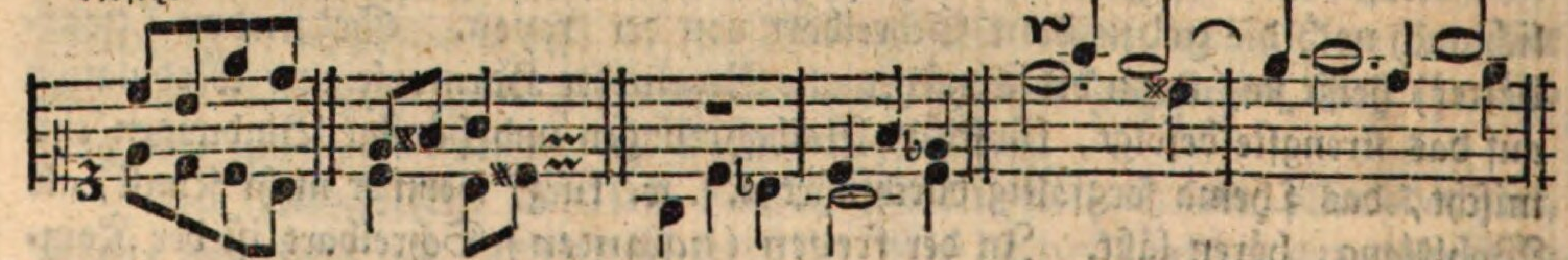
Wenn von der beſondern Art die Rede iſt, wie Ein Tonſetzer, ohne Rückſicht des Nationalgeſchmackes, in Anſehung des Planes, der Ausführung ꝛc. von dem Andern abweicht: ſo nennt man dies die Manier. Daher ſagt man in der Bachiſchen, Bendaiſchen, Gluckſchen, Haydnſchen ꝛc. Manier. Da nun faſt jeder Komponiſt ſeine eigene Manier hat, die mehr oder weniger von einer andern verſchieden iſt, ſo muß auch der Spieler ſeinen Vortrag darnach einrichten. (S. 364.)

§. 59.

Daß man unter dem Ausdrucke **kontrapunktiren** überhaupt jede mehrſtimmige Art zu ſetzen verſteht, iſt bereits in der Anmerkung Seite 35. erinnert worden. Wer nämlich zu Einer Stimme mehrere ſetzt, oder zwey- drey- und mehrſtimmig komponirt, der ſchreibt blos im **einfachen** oder **gemeinen Kontrapunkte**, wenn er auch zu einer Melodie noch zwölf oder mehrere Stimmen hinzufügte. Die Tonſtücke oder einzelnen Stellen im **doppelten Kontrapunkte** müſſen ſo eingerichtet ſeyn, daß man zwey Stimmen ohne Fehler in der Harmonie ꝛc. verwechſeln (verſetzen, umkehren) oder die tiefere zur höhern, folglich die höhere zur tiefern Stimme machen kann. Hier ſind einige Beyſpiele von dieſer Art:



verſetzt:



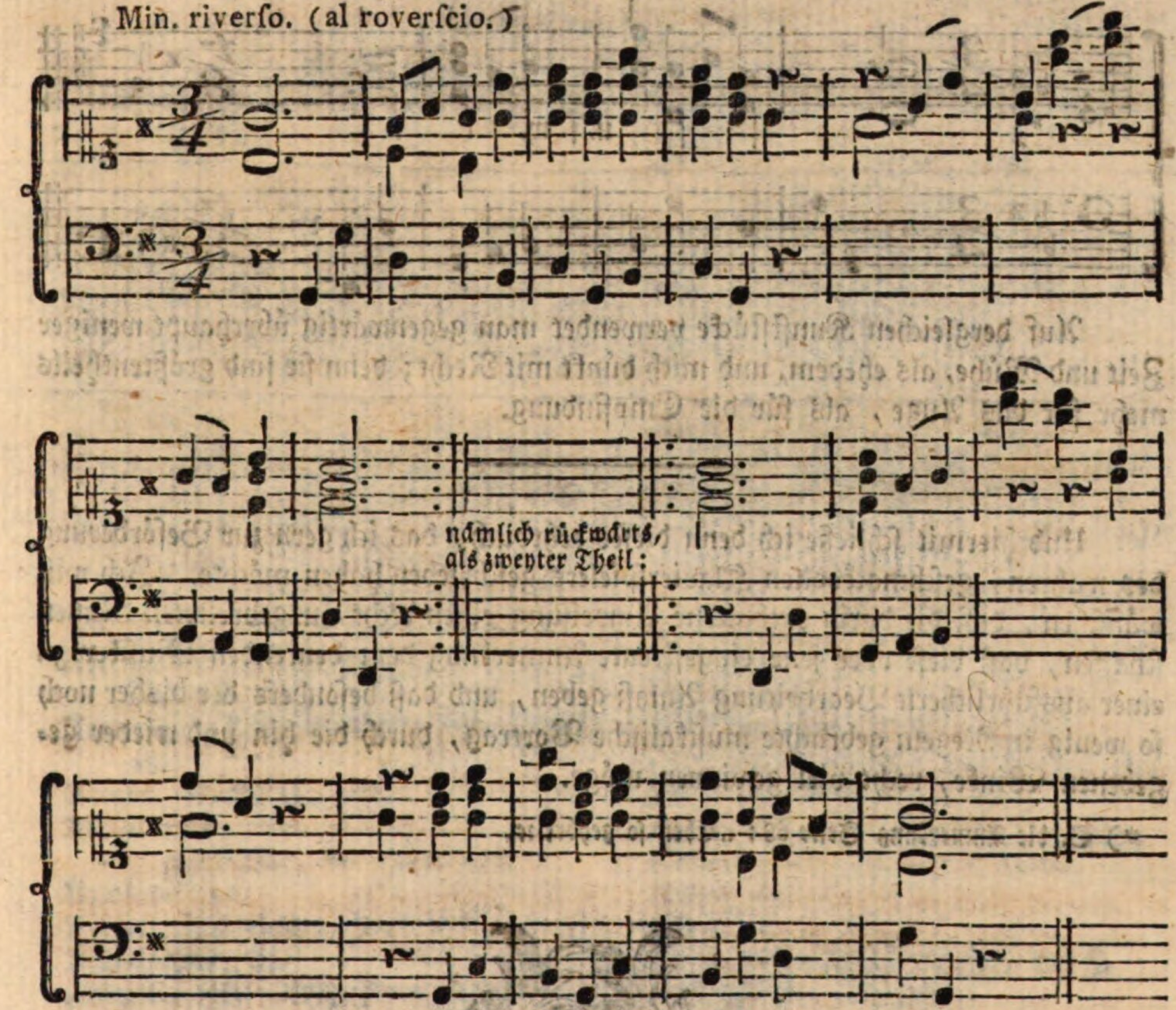
Dreyfach heißt ein Kontrapunkt, wenn eine ähnliche Verſetzung in drey Stimmen möglich iſt u. ſ. w. Gemeiniglich verbindet man den Begriff des doppelten oder mehrfachen Kontrapunktes damit, wenn man ſagt: dieſes Stück iſt im Kontrapunkte geſchrieben, oder einzelne Stellen ſind kontrapunktiſch gearbeitet. Außerdem nennt man dieſe Art zu ſetzen, aber oft nicht beſtimmt genug, die **kanoniſche Schreibart**.

Die fernern Eintheilungen, Benennungen ꝛc. der mancherley Arten von Kontrapunkten findet man in vielen Lehrbüchern zur Kompoſition z. B. in **Kirnbergers** Kunſt des reinen Satzes, in **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge, in **Fux** Gradus ad Parnaſſum &c. der Reihe nach angezeigt, und durch Beyſpiele erläutert.

§. 60.

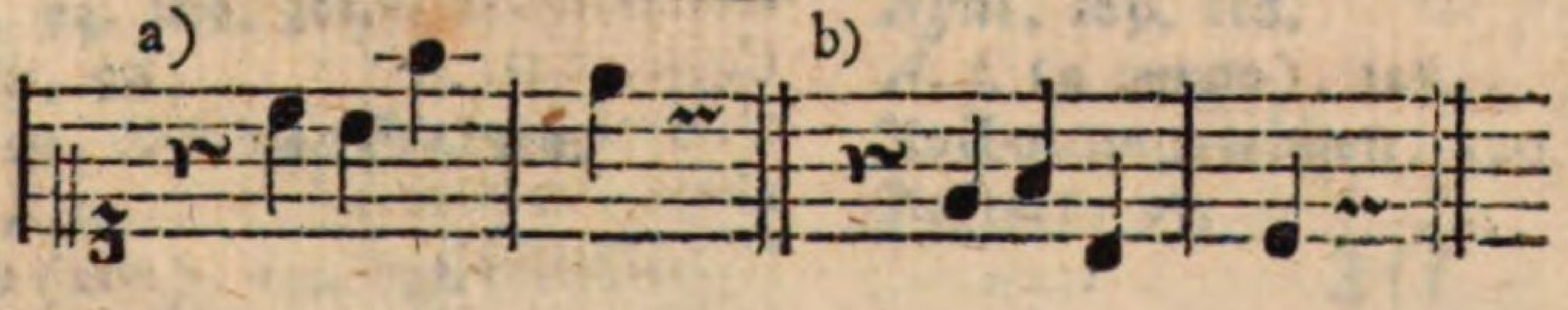
Das Wort **Umkehrung** wird, außer dem eben erwähnten Falle, worin es eine Verſetzung der Stimmen anzeigt, noch in einer ganz andern Bedeutung genom-

genommen. Man ſchreibt nämlich *Riverſo* (*Roverſcio* *) oder *al roverſcio*) über ſolche Tonſtücke, welche das Eigene haben, daß man ſie verkehrt d. h. vor- und rückwärts ſpielen kann, wie die folgende Menuett.



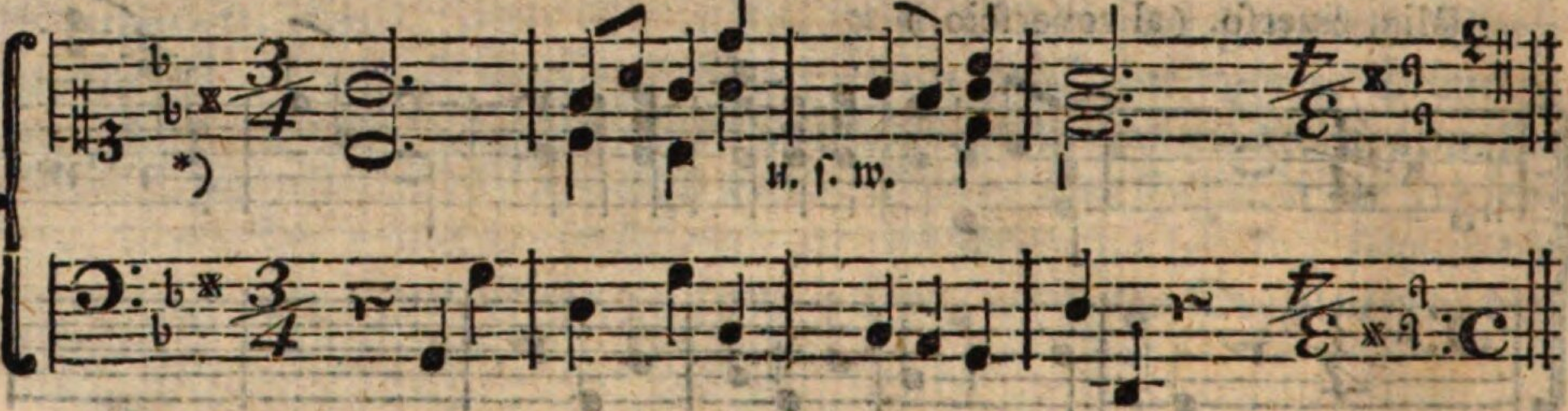
Sonſt

*) Die Ausdrücke *Roverſcio* und *al roverſciò*, oder nach der neuern Schreibart *roveſcio* &c. bezeichnen eigentlich eine andere Art der Umkehrung, wenn nämlich die Töne in Einem Satze ſo viel ſteigen, als ſie in dem Andern fallen, wie hier bey a) und b).



Sonſt pflegt man dieſe Behandlungsart auch durch eine am Ende des Stückes umgekehrte oder vielmehr verkehrte Bezeichnung der Schlüſſel, Taktart und Vorzeichnung zu beſtimmen, wie hier:

Trio.



Auf dergleichen Kunſtſtücke verwendet man gegenwärtig überhaupt weniger Zeit und Mühe, als ehedem, und mich dünkt mit Recht; denn ſie ſind größtentheils mehr für das Auge, als für die Empfindung.

Und hiermit ſchließe ich denn dieſes Lehrbuch, das ich gern zur Beförderung des wahren, geſchmackvollen Klavierſpielers geſchrieben haben möchte. Ich will wünſchen, daß die darin enthaltene Anweiſung einen recht ausgebreiteten Nutzen ſchaffen, daß dieſe oder jene eingeſtreute Anmerkung dem denkenden Muſiker zu einer ausführlichern Bearbeitung Anlaß geben, und daß beſonders der bisher noch ſo wenig in Regeln gebrachte muſikaliſche Vortrag, durch die hin und wieder gegebenen Winke, recht viel gewinnen möge.

*) S. die Anmerkung Seite 68: „Eben ſo gehört ꝛc.

Regi-

Regiſter
der gewöhnlichſten Kunſtwörter und Ausdrücke.

A.

Abbreviatur, (Abkürzung,) Seite 72. 378.
Abgleiten, 134.
Ablöſen der Finger, 143. 176.
— fehlerhaftes, 144.
Abſchnitt, 343.
Abſetzen, abſtoßen, 353.
Abwechſeln der Hände, 186 bis 190.
— der Finger, 142 - 176.
Abweichungszeichen, 125 ff.
Abzug, 218.
Accelerando, 371.
Accent, Nachdruck, 335.
— Bezeichnung deſſelben, 338.
Accentuiren, anzuwendende Mittel dabey, 335. 338.
— welche Noten zu accentuiren ſind, 335 ff.
Accentuirte (innerlich lange) Takttheile, Noten ꝛc. 91.
Accentuirte Zergliederung, (Brechung,) 281.
Accent, Vorſchlag, 200.
Acciaccatur, 279.
— gebrochene, 280. 281. 296.
Accolade, 99.
Achtel, Achtelnote, 70.
Achtelpauſe, 83.
Adagio, 108. *Adagiſſimo*, 109.
A. l. (ad libitum,) 128.
Aeoliſche Tonart, 68 f.
Affettuoſo, con *Affetto*, 115.
Afflizione (con), 115. 359.
Agitato, con *agitazione*, 115.
Allabreve, 94. 109. 361.
Alla capella, 94.
Alla Polacca, *Siciliana &c.* 110.
Allegretto, 109.
Allegrezza (con), 115. 359.
Allegro, 108. 360. *Allegriſſimo*, 109.
Allemande, 399.
All'ottava, *all'uniſono*, 128.
— Vortrag deſſelben, 364.
Al rigore di tempo, 128.
Al (dal) *Segno*, 123.
Alta (nämlich *ottava*), 128. *)
Alternativo, *alternamente*, 129.
Altzeichen, 38. *)
Amabile, *amarevole*, 115.
Amarezza (con), 115. 359.
Amoroſo, 115.
Andante, 108. *Andantino*, 109.
Anfang im Klavierſpielen, wenn er gemacht werden kann, 8.
Anfangstöne einer Periode müſſen markirt werden, 336.
Angloiſen, 399.
Animoſo, 115.
Anſchlag, eine Manier, 241. ff.
Anſchlag der Taſten, 29. 350. 335. 366.
Anſchlagende Noten ꝛc. 92.
Anticipatio, 374. Anticipiren, 234.
A piacimento, (*al piacere*), 128.
A poco a poco, 117.
Appaſſionato, 115.
Applikatur (Fingerſetzung), 129 ff.
Appoggiato, 115. 354.
Appoggiature, 200.
Ardito, *arioſo*, 115.
Arpeggio, 294. ff.
Arpeggirte (Harfen-) Bäſſe, 376.
Arſis, 92.
Aſſai, 109. 116.
A. t. (a tempo), 128.
Aufhaltungszeichen, 120. ff.
Auftakt, 97.

Aufziehen der Saiten, Seite 26. ff.
Ausdruck, 347. ff.
Ausführung, ungezwungene, 366.

B.

B, unrichtige Benennung deſſelben, 37.
b, cancellatum, rotundum, 42.
— *quadratum*, 43. 47.
b das große oder zweyfache, 51.
Balancement, 293.
Ballet, 399.
Baſſa (nämlich *ottava*), 128. *)
Baßzeichen (Schlüſſel), 39.
Battement, *Battimento*, 281. f.
Battuta (a), 128.
Bayeriſch, 403.
Bebung, 293.
Begleitend, 391.
Begriffe, deutliche, muß man dem Lernenden beyzubringen ſuchen, 12.
Beiſſer, 275. 279.
Belleſonorereal (Bellſonore), 3.
Bes, 44.
Bewegung, 108. ff. Eintheilung derſelben, 110. f. muß ſo genau, als möglich, beſtimmt werden, 113. unrichtige, ſchadet der Wirkung des Tonſtückes, 112. 354. beſtimmt den Vortrag, 360.
Bindung, Bindungszeichen, 357.
Bis, 120. *Bis unca*, 71.
Blaſen, den Staub vom Klaviere, iſt den Saiten ſchädlich, 30.
Bogen über oder unter den Noten, 354. f.
— mit Punkten über mehreren Noten, 354.
— über einer einzelnen Note, 293.
— mit Einem Punkte, 120.
Bogenflügel, 2. Bogenhammerklavier, 2.
Bourree, 400.
Boutade, 396. *)
Brechung, 294. ff.
Brevis, 72.
Brillante, 115.
Brio (con), *brioſo*, 115.
Bundfrey, 5.
Burleſco, 115. 359.

C.

Cadenz ſ. Kadenz.
Cadenza d'inganno, 352.
Cäſur, 343. 344.
Cal. (calando), 117.
Canarie, 400.
Canon, 397.
Cantabile, 115.
Capella (alla), 94.
Capo (da), 125.
Capriccio, 396.
Cas, das u. ſ. w. 44 ***)
Catena di trilli, 266.
Cembal d'Amour, 2.
Cembalo, 1.
Charakter, herrſchender, 114. Ausdruck deſſelben, 347. ff. beſtimmt den ſchwerern oder leichtern Vortrag, 359.
Charakter der Töne, (Tonarten,) 381. ff.
Charakteriſtiſche (bezeichnende) Note, 66. **)
Charakteriſtiſche Stücke, 395.
Chörig, Chor, 1.
Chorton, 382. *)
Chromatiſche Tonleiter, 60. Läufer, 389. Töne und Zeichen, 60.
Ciaconne, (Chaconne), 400.
Ciscis, ciſis, Disdis &c. cins, +cis &c. 50.
Claveçin, Claveſſin, Clavicembalo, 1.
Claveçin Roial, 3.
Coda, 128.
Cöleſtin, ein Zug, 5.
Coloraturen, 390.
Come, (*ſopra*), 128.
Comma, der neunte Theil eines Tones, 43.
Commodetto, 109. *Commodo*, 108.
Compiacevole, 115. 359.
Concerto groſſo, 393.
Confuſione (la), 92.
Contertänze, *Country-dances*, 399.
Corrente, *Courante*, 400.
Coſakiſch, 403.
Coulé, 245.
Couplet, 398.
Creſc. (creſcendo), 117.
C-Schlüſſel, 38.
Cuſtos, 127. (Die übrigen Wörter ſ. unter K.)

D.

Da Capo, Seite 125.
Dal Segno, 123.
Daumen, deſſen Gebrauch wird empfohlen, 24. 130. 144. erforderliche Haltung deſſelben, 25. darf ohne Noth nicht auf eine Obertaſte geſetzt werden, 131.
Decimen, 57. Fingerſetzung dabey, 173. f.
Decimole, eine Figur von zehn Noten, 79.
Decreſc. (decreſcendo), 117.
Desdes, *dens &c.* 52.
Deutlichkeit wird zum guten Vortrage erfordert, 334. ff.
— logiſche, 340. f.
Deutſch, ein Tanz, 403.
Deutſche, ihr Styl, (Geſchmack,) 404.
Deutſche Komponiſten, Vortrag ihrer Tonſtücke, 364.
D. (dextra), 187.
Diatoniſche Tonleiter, 58. — Töne, 60.
Dil. (diluendo), 117. 371.
Dim. (diminuendo), ebend.
Diſcrezione (con), 115. 373. f.
Diskantzeichen, 38. *)
Diſſonanzen, 57. ihr Vortrag, 350. f.
Diſſonirende Akkorde, 351.
Divertiment (*Divertimento*), 393.
Dolce, *dolcemente*, con *dolcezza*, 115. 359.
Doloroſo, 115. 359.
Dominante, 62. 300.
Doppelbe, Doppelas ꝛc. 52.
Doppelcis, Doppeldis ꝛc. 50.
Doppelfugen und mehrfache, 396.
Doppelgriffe, Fingerſetzung dabey, 157. ff.
Doppelkonzert, 393.
Doppelter Kontrapunkt, 406.
Doppelſchlag (Doublé), 282. ff. geſchnellter, 287. von unten (der geſchleifte, vermehrte), 289. langer oder punktirter, 289. f. prallender (getrillerter), 290. ff. umgekehrter (aufſteigender), 245. 247. f.
Doppelſchleifer, 246. 247. 300.
Doppelſonaten, 391.
Doppelvorſchlag, 241.
Doriſche Tonart, 69.
Doubles, (Verdoppelungen, Veränderungen), 399.
Dreiſtigkeit, anſtändige, 23.
Dreygeſtrichene Oktave, 34.
Dreyſtimmige Griffe, Fingerſetzung dabey, 177. ff.
Due volte, 120.
Duett, Duo, 394.
Dur, 59. 63. Durtöne, 65. 67.
Durchgehende Noten ꝛc. 92.
Dux, 396.

E.

Eilen, fehlerhaftes, 22. zweckmäßiges, 371. Andeutung deſſelben, 373.
Einchörig, 1.
Eindringen der Hände, 193.
Eingeſtrichene Oktave, 34.
Einheit, 311. 224.
Einklang, 54. f. Fingerſetzung dabey, 159. ff.
Einleitung, (Intrade), 392.
Einſaiter, 4.
Einſchnitt, 343. ff. Bezeichnung deſſelben, 342.
Einſetzen der Finger, 140. 141. 143.
Einſtimmige Gänge, Fingerſetzung dabey, 146-156.
Eintretungszeichen, 123.
Endzeichen, 122.
Engliſche Tänze, 399.
Enharmoniſche Tonleiter, 61. -- Töne 60. — Tonverwechſelung, 357.
Entree, 400.
Erhöhungszeichen, einfaches, 42. 43. doppeltes, 49. 50.
Erniedrigungszeichen, einfaches, 42. 44. doppeltes, 51. 52.
Espreſſione (con), *espreſſivo*, 115.

F.

Fantaſie, 395.
Faſtoſo, 115.
Fermate, ihre Bezeichnung, 120. die Dauer des Verweilens dabey, 121. Regeln, welche bey der Verzierung zu befolgen ſind, 301. ff.
Fertigkeit im Spielen wird zum guten Vortrage erfordert, 333.
Figuren (Setzmanieren), 387.
Figurirte Kadenzen, 309.

Figurirter Geſang, Seite 387.
Finale, 399.
Finalzeichen, 122.
Fine (il), 127.
Finger, kleiner, darf ohne Noth nicht auf Obertaſten geſetzt werden, 131.
Fingerſetzung, 129 - 199. allgemeine Regeln dabey, 131 - 145. Fehler dagegen, 144. f.
Flügel, 1. wird zum Lernen nur neben her empfohlen, 11.
Folie d'Espagne, 400. Forlane, ebend.
Fortbien, 3.
Forte, (f.) *fortiſſimo*, (ff.) *poco forte*, *più forte*, (pf.) *mezzo forte*, (mf.) 116. 349.
Fortepiano (Pianoforte), 2. wird zum Lernen empfohlen, 11.
Fortſchreitung der Intervalle beſtimmt den Vortrag, 363.
Fortrücken der Hand, zuläſſiges, 141. Anm.
— der Finger, fehlerhaftes, 133. erlaubtes, 133. 170. 251. unvermeidliches, 172. 175.
Franzöſiſcher Styl, 404.
Franzöſiſche Komponiſten, Vortrag ihrer Tonſtücke, 364.
F-Schlüſſel, 39.
Führer (der), 396.
Fuge, 396. fugirte Sätze, 397.
Fugen werden zum Lernen empfohlen, 17.
Fuoco (con), 115.
Furie, 400. *Furioſo*, 115.
Fuſa, (Fuſe,) *fuſella*, 70. 71.
Fuß, metriſcher, 92.
Fuß, Fußton, füßig, 386.
Fußklavier, 2.

G.

Gaillarde (*Gagliarda*), 400.
Ganze Taktnote, 70. 73.
Gavotte, 401.
Geberden, 367. *)
Gebrochene Akkorde, 294 ff.
Gebundene Töne, 357.
Gefühl, eigenes, wird zum guten Vortrage erfordert, 369 ff.
Gefüllte Note, 70. *)
Gehör, muſikaliſches, wird bey einem Lernenden vorausgeſetzt, 10.
Geigenwerk, Geigeninſtrument, Geigenklavicymbel ꝛc. 2.
Generalbaß, Kenntniſſe davon werden zum guten Vortrage erfordert, 334.
— hat Einfluß auf die Fertigkeit im Spielen, ebend.
— iſt zur richtigen Behandlung der Vor- und Nachſchläge nothwendig, 228 f. 232 ff.
Generalpauſe, 87. 88.
Genie, 10.
Gerader Takt, 90. 92. 94.
Geſang, Nachahmung deſſelben, wird empfohlen, 331.
Geſang, figurirter, 387.
Geſchmack, italiäniſcher, franzöſiſcher, deutſcher, 404 f.
Geſchwindſpielen kann Anfängern ſchädlich werden, 22.
Giocoſo, 115. 359.
Gigue, (Giga), 401.
Glieder, Taktglieder, 90.
Gliſſicato, 115. 359.
Grave, 108. 110. 359. 365.
Gravità (con), 115.
Grazioſo, con *grazia*, 115.
Griffbret, 33.
Grimaſſen, 23. 366.
Große Oktave, 34.
Groppo, 287. 388.
G-Schlüſſel, 39. wird empfohlen, 16. ***)
Guſtoſo, con *guſto*, 115.
Gute (anſchlagende) Noten, Taktglieder ꝛc. 92.

H.

Hämmerpantalon, Hämmerwerke, 2.
Halbe Taktnote, 70. nicht paſſende Benennung derſelben, ebend. *)
Halbe Töne, 43. unrichtige Benennung derſelben, 33. 43 f.
Halbkurze Note, 70. 71.
Halbtriller, 272.
Halbzirkel, eine Setzmanier, 388.
Halbzirkel wird zur Bezeichnung des Allabrevetaktes gebraucht, 95. **)

Halt, Aufhaltung, Seite 120. 121.
Haltung, richtige, der Hände und Finger, 25 f.
Hanakiſch, 403.
Handſtücke, 15.
Harfen-Bäſſe, harpeggirte Bäſſe, 376.
Harfenklavier, 3.
Harmonie, die zum Grunde liegende, beſtimmt den Vortrag, 363. die Dauer verſchiedener Vorſchläge, 228 f. und Manieren, 250.
Harmoniſche Kenntniſſe werden vorzüglich bey doppelten Kadenzen 320. und willkührlichen Verzierungen vorausgeſetzt, 326. ſind auch außerdem nothwendig, 264. d) 265. i) 298. 323. 326. 7)
Harmonika, 3.
Harpeggio, 294 ff.
Hart ſ. Dur.
Hauptabſchnitt, 343.
Hauptnoten, 207. *)
Hauptſatz, ſ. *Thema.*
Hauptton, was man darunter verſteht, 62. trügliche Kennzeichen deſſelben, 64.
Haupttonarten, 62.
Hauptzeiten, 90.
Heulen, 354.
Höhe, Tonhöhe, nach Fußton beſtimmt, 386.
Hören (das) guter Muſiken iſt zur Bildung des Geſchmackes und Vortrages nothwendig, 20. 348.
Hülfstöne, 252. 262 ff.
Hundert und acht und zwanzigtheil, 72.

J.

Imbroglio, 93.
Innocentemente, 115.
Inſtrument, das ſchlechthin ſo genannte, 3.
— für welches ein Tonſtück geſchrieben iſt, kommt in Rückſicht des Vortrages in Betrachtung, 364.
Interpunktion, muſikaliſche, 340 ff.
Intervall, 53.
Intervalle, einfache und zuſammengeſetzte, 54. kon- und diſſonirende, 57.
Intrade, 392.
Joniſche (Jaſpiſche) Tonart, 68.
Italiäniſche Komponiſten, Vortrag ihrer Tonſtücke, 364.

K.

Kadenz, ganze harmoniſche, 300. halbe, ebend.
Kadenz, willkührliche Verzierung ꝛc. 308 ff. verſchiedene Arten derſelben, 310. figurirte, 309. doppelte und mehrſtimmige, 319 ff.
Kammerſtyl, 404.
Kammerton, 382. *)
Kanon (der), 397. kanoniſche Schreibart, 406.
Kirchenſtyl, 403.
Kirchentöne, 68.
Klang- oder Tonleiter, 57.
Klappern der Taſten, wie ihm abzuhelfen iſt, 29.
Klaves, Klaviatur, 33.
Klavicymbel, Klavicytherium, 1.
Klavier, Klavichord, Eigenſchaften eines guten, 4. iſt zum Lernen am beſten, 11. muß immer rein geſtimmt ſeyn, 14. wie es im guten Stande erhalten und verbeſſert werden kann, 26. 30. 31.
Klavierauszüge ſind beym Unterrichten nicht brauchbar, 14.
Klavierinſtrumente, 1.
Kleine Oktave, 34.
Konſonanzen, 57. ihr Vortrag, 350 f.
Kontratöne, 34.
Kontrapunkt, kontrapunktiren, 35. 406.
Konzert, Kammerkonzert, 393.
Kräuſel, 275.
Kreuz, das gewöhnliche, 42. 43. das große, doppelte, (einfache) 49. unrichtige Benennung des letztern, 49. *)
Krome, 70.
Kurze Oktave, 34.
Kurze Vorſchläge, 219 ff.

L.

L. (linke Hand), 187.
Lagrimoſo, 115. 359.
Lamentoſo, *Lamentabile*, 115.

Lange Vorſchläge, 209 ff.
Languido, *languente*, 115. 359.
Larghetto, 109. *Largo*, 108.
Läufer, verſchiedene, chromatiſche, 388 f.
Lautenklavier, 3.
Legato, *ligato*, 115. 354.
Ligaturen, 357.
Leggiere, *leggiermente*, 115.
Lehrer, erforderliche Eigenſchaften ꝛc. deſſelben, 10.
Leichte Stücke werden Anfängern empfohlen, 12.
Leidenſchaften ſollen vorzüglich durch Diſſonanzen erregt werden, 350.
Leitton, 66. **)
Lento, 108.
Lernender, erforderliche Talente und Eigenſchaften deſſelben, 10.
Leyer, 3.
Linien, 37.
L'isteſſo tempo, *moto*, 128.
Lombardiſcher Geſchmack, 223. 270.
Longa, 72.
Loure, 401.
Lugùbre, 115.
Luſingando, (*luſingante*), 115. 359.
Lydiſche Tonart, 69.

M.

Maeſtoſo, 108. 110. 115. 359. 365.
Magadis, 3.
Maggiore, (ſeltener *majore*,) 111. 129.
Manier, eigenthümliche des Komponiſten, 405. erfordert einen verſchiedenen Vortrag, 364.
Manieren, weſentliche, 235 ff. Eintheilung derſelben, 237. allgemeine Bemerkungen über den Gebrauch derſelben, 238. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 238 ff. müſſen bey Zeiten geübt werden, 240.
Manieren, willkührliche (Verzierungen), 299 ff.
Marſch, *Marcia*, 401. 365.
Maſuriſch, 403.
Maxima, 72.
Meckern, ein Fehler beym Triller, 22.
Medeſimo tempo, 128.
Meno, 116.
Menſur (Zeitmaß), 108.
Menſur, ein Kunſtwort, welches ſich auf die Einrichtung eines Inſtrumentes bezieht, 5.
Meſto, 115. 359.
Metrometer, 365.
Menuett, *Minuetto*, franz. *Menuet*, 401.
Mezza (a) *voce*, 117.
Mezzo forte, (mf.) 116.
Mienen, unanſtändige, 23. 366.
Minaccioſo, *minaccevole*, 115.
Minima, 70.
Minore, 128.
Mixolydiſche Tonart, 69.
Moderato, 108. 109. 110.
Modus ſ. Tonart.
Moll, 59. 63 Molltöne, 65. 67.
Molto (di), 109.
Monochord, 4.
Monotonie, 221. 9)
Mor. (morendo, moriente,) 117.
Mordent (Mordant), 275 ff.
Moto (con), 109.
Mouvement, 108.
Murky, Murkybäſſe, 377.
Muſette, 401.
Muſikleiter, 37.

N.

Nachahmung, was dabey zu beobachten iſt, 320. 330.
Nachſchlag des Trillers, 258 ff. wo er nicht ſtatt findet, 265.
Nachſchläge, außer dem Triller, 230 ff. erhalten ihre Dauer von der vorhergehenden Note, 230.
Nachziehen der Finger, 140. 141.
Nationalgeſchmack, erfordert einen verſchiedenen Vortrag, 364.
Nebenlinien, 37.
Nebenzeichen, muſikaliſche, 118.
Neunteltöne, 61. 43. *)
Niederſchlag (theſis), 91.

Non tanto, non troppo &c. 109.
Nonen, 56. Fingerſetzung dabey, 173 ff.
Note, charakteriſtiſche, (bezeichnende,) *Note ſenſible*, 66. **)
Noten, 36. 37. Benennung, 40. Geltung, 70 ff. leichte Erlernung derſelben, 40 f. zwey und mehrere über einander, 157. zwey auf Einer Stufe dicht neben einander, 55.
— die Ausdrücke, welche den Werth derſelben bezeichnen, ſind nicht paſſend, 70. *)
— ſynkopirte, durchſchnittene, rückende, 104. 105.
— gute und ſchlechte, 92.
Notengattungen, größere oder kleinere, beſtimmen den Vortrag, 361.
Notenleſen, was es heißt, 333.
Notenplan, Notenſyſtem, 37.
Notenzeiger, 127.
Novemole, eine Figur von 9 Noten, 79.
Nummern der Saiten müſſen beym Beziehen genau gewählt werden, 26. 27.

O.

Obertaſten, 33. doppelte (geſpaltene), 45.
— dürfen ohne Noth nicht mit dem Daumen oder kleinen Finger angeſchlagen werden, 131.
Obligat, 391.
Oktave, eine Reihe von acht Tönen, 33. Eintheilung und Benennung derſelben, 34.
Oktave, ein Intervall, 33. 56. Fingerſetzung dabey, 171 ff.
Orgel, 1. Orgelſpielen wird zu einer gewiſſen Abſicht empfohlen, 26.
Ouvertüre, 392.

P.

Pandoret, 3. Pantalon, 2.
Paralleltonarten, 66.
Partie, 394.
Paſſacaille, (*Paſſacaglio*, *Paſſagallo*,) 401.
Paſſage, 389.
Paſſagen beſtimmen den Vortrag, 363.
Paſſaggio, 399.
Paſſepied, 401.
Paſtorale, 115. 359. 402.
Paſtorello, 402.
Pauſen, 83 ff. veränderliche. 83. zwey über einander, 87. werden zuweilen verlängert, 362 ff.
— Fehler dabey, 85. Anm. 1.
Patetico, 115. 359.
Pectis, 3.
Pedal, 2.
Pendul, 365.
Perd. (perdendo,) 117.
Periode, muſikaliſche, 343.
Peſante, 116.
Phrygiſche Tonart, 69.
Piacévole, 116. 359.
Piano, (p.) *pianiſſimo*, (pp.) 116.
Pietoſo, 116.
Pincé, 275. *Pincé etouffé*, 279.
Pincé rinverſé, 251.
Più, 116. *Piùtoſto*, 109.
Poco (un), 109.
Polonoiſe, 402.
Polacca (alla), 110.
Pompoſo, 116. 359.
Portativ, Poſitiv, 1.
Ports de voix, 200.
Präludium, 396.
Prallender Doppelſchlag, 290 ff.
Pralltriller, 271 ff.
Preſtiſſimo, 109. *Preſto*, 108. 360.
Prime, 54.
Punkt, Geltung deſſelben, 80 ff.
Punkte zwey, ihre Geltung, 82.
— nach Pauſen, 87. über den Noten, 353.
— vertraten ehedem die Stelle der Noten, 35.
Punktirte Noten, ihre Eintheilung ꝛc. 361 f.
— gegen Triolen geſetzt, 104.
— nach einer kurzen Note, 363.

Q.

Quadrat (♮), 47.
Quarten, 55. Fingerſetzung dabey, 166 f.
Quaſi, 110.

Quater unca, 71.
Quatuor, Quartett, Quadro, 395.
Querſtand, unharmoniſcher, (*relatio non harmonica*,) 258.
Quinten, 56. Fingerſetzung dabey, 167 f.
Quintole, 79.
Quintuor, Quintett, 395.

R.

R. (rechte Hand), 187.
Rallentando ſ. *tardando.*
Rauſcher, 388.
Recitativo, 370.
Regal, 1.
Regel (die) Richtſchnur, 397.
Repriſe, 118.
Rhythmus, als Glied eines Tonſtückes betrachtet, 343 f.
Ribattuta, 298.
Ricercate, 396. *)
Rigaudon, 402.
Rinf. (rinforzando), 116.
Riſoluto, 116.
Riſvegliato, 116. 359.
Ritornell, 393.
Riverſo, 407.
Rolle (die), 287. umgekehrte, 289.
Romanze, 398.
Rondo, Rondeau, Rundgeſang, 398.
Roſtige Saiten müſſen beym Aufziehen gereinigt werden, 29.
Roulade, 389.
Roverſcio (al), *roveſcio*, 407.
Rückfall, 234.
Rückung (*Syncopatio*), 104. *) 221. 6)
Rückweiſer, 124.
Ruhezeichen, 120 ff.
Runde (Note), 70.

S.

Saiten, was beym Aufziehen derſelben zu beobachten iſt, 26 ff.
Sarabande, 402.
Scala ſ. Tonleiter.
Scem. (ſcemando), 117.
Scherzando, *ſcherzo*, *ſcherzoſo*, 116. 359.
Schlag (Takt), ein ganzer, 73.
Schlechte (durchgehende) Noten, Takttheile ꝛc. 92.
Schleifen, ziehen, 354 ff.
Schleifer (der), eine Manier, 245 ff.
Schleifer, ein Tanz, 403.
Schleppen, (Anhalten,) fehlerhaftes, 22.
Schlüſſel, 37 ff.
Schlußnote, iſt ein trügliches Kennzeichen des Haupttones, 64.
— einer Periode ꝛc. muß abgeſetzt werden, 341. 2)
Schlußzeichen, 122.
Schneller (der), eine Manier, 251.
Schreibart, muſikaliſche, 403.
Schwäbiſch, 403.
Schwärmer, eine Figur, 388.
Schwebung ſ. Bebung.
Schweigezeichen, 83 f.
Sciolto, 116.
Sechzehntheilnote, 71. Sechzehntheilpauſe, 83.
Segue, *ſiegue*, 128. 295. 379.
Sekunden, 55. Fingerſetzung dabey, 160 ff.
Semibrevis, *ſemiminima*, 70.
Semifuſa, 71.
Semitone, unrichtige Benennung derſelben, 33. 43.
Semitonium modi oder *Octavae*, 66. **)
Sempre, 117.
Senza ornamenti, ohne Verzierungen.
S. t. (ſenza tempo,) 128. 372.
Se piace, wenn es beliebt.
Septimen, 56. Fingerſetzung dabey, 170 f.
Septimolen, 79.
Serenade, *Serenada*, 394.
Serioſo, 116.
Setzmanieren, 388 ff.
Sexten, 56. Fingerſetzung dabey, 168 ff.
Sextolen, 76. Unterſchied zwiſchen ihnen und den Triolen, 77.
— ihr Vortrag, 77 f.
Sf. (Sforzando), 116.
Si tace, man ſchweige, (pauſire.)
Si replica, *ſi volti* (ſ. v.) 128.

Sici-

Siciliano, alla *Siciliana*, Seite 110. 116. 402.
Sinfonie, (Symphonie,) 391. charakteriſtiſche, 392. konzertirende, 394.
Sin. (Siniſtra,) 187.
Sin'il, (al,) 117. 125.
Sino, anſtatt des abgekürzten *Sin'*, ebend.
Sitzen oder Stehen vor dem Klaviere in der gehörigen Entfernung ꝛc. 24 f.
Smorz. (ſmorzando,) 117. 125. 371.
Soave, *ſoavemente*, 116.
Solfeggio, Solmiſiren, 398.
Solo, Klavierſolo, 391.
Solo, eine einzelne Stelle, ebend.
Sonate, 390. Sonatine, 391.
Soſpiren, 85.
Soſtenuto, 116. 359.
Sotto voce, 117.
Spatium, 37.
Spiccato, 116.
Spielen in Gegenwart mehrerer Perſonen wird empfohlen, 23.
Spielen öfteres auf dem Klaviere, trägt zur Verbeſſerung des Klanges bey, 30.
Spinett, 1.
Spiritoſo, con *ſpirito*, 116.
Staccato, 116. 353.
Stärke, erforderliche zum Ausdrucke, 349 ff.
Stammleiter, 58. 59.
Staub dämpft den Ton, 30.
Steyeriſch, 403.
Stimmen des Klavieres, Vortheile dabey, 31.
Stimmung nach der gleichſchwebenden Temperatur, 384. nach einer ungleichſchwebenden, 386.
Stimmung des Gemüthes hat Einfluß auf die Ausführung eines Tonſtückes, 370.
Stocken der Taſten, wie ihm abzuhelfen iſt, 28.
Stoßen, Abſtoßen, 353.
Stretto, 108.
Strich über den Noten, 353.
— zwey an Einer Note (auf- und abwärts,) 55.
— zwey (Vertikalſtriche) neben einander, 119. Anm. 2.
Stufe, Ton- oder Klangſtufe, 34.
Styl, 403. italiäniſcher, franzöſiſcher, deutſcher, 404. gebundener, freyer, 405.
Subjekt, 396.
Subſemifuſa, 71.
Suite, 394.
Symphonia, ein Inſtrument, 3. ein Tonſtück ſ. Sinfonie.
Synkopirte Noten, 104. ihr Vortrag, 105. ihr Endzweck, 337.
Syſtem, Linien- oder Notenſyſtem, 37.

T.

Tabelle zur Beſtimmung des Werthes der Noten gegen einander, 73.
Tablatur, Notentablatur, 35.
Täuſchungen, 352. 318. p)
Takt, was man darunter verſteht, 88. 89. Eintheilung in geraden und ungeraden, 89. 94. Erlernung deſſelben, 98. 100. Hülfsmittel dazu, 105. ff. Sicherheit darin wird zum guten Vortrage erfordert, 333. Fehler dagegen darf man dem Anfänger nicht erlauben, 98. Anm.
Takt, ein einzelner, 89. 1)
Taktarten, einfache, 92. 94. zuſammengeſetzte, 92. 95. erfordern einen verſchiedenen Vortrag, 96. 360.
Taktglieder, 90.
Taktnote, ganze, 70. 73.
Taktſchlagen wird empfohlen, 98. 86.
Taktſtrich, 97.
Takttheile, Taktzeiten, 90. gute, accentuirte, innerlich lange, 91. müſſen markirt werden, 96. 335. ſchlechte, unaccentuirte, innerlich kurze, 92. triplirte, dreygliedrige, 90.
Taktzeichen, 90. Anm. 2.
Tambourin, 402.
Tangenten, 33.
Tanto (non), 109.
Tanzſtücke, 399 ff. werden empfohlen, 347.
Tardando, 371. 373.
Taſten, Taſtatur, 33.
Temperatur, gleichſchwebende, 381. ungleichſchwebende, 382. hat Einfluß auf den Charakter eines Tones, ebend.

Temperiren, Seite 379 f.
Tempeſtoſo, 116.
Tempo (a), 128.
Tempo di Minuetto, Gavotta &c. 110.
Tempo giuſto, 108.
Tempo maggiore, 111.
Tempo primo, 128.
Tempo rubato (*robbato*), 374 ff. wozu auch Einige accelerando und tardando rechnen.
Tenero, con *tenerezza*, 116.
Tenorzeichen, 38. *)
Tenuto, 116. 297. 356.
Ter (*tre*), 120. *Ter unca*, 71.
Terzdecimole, eine Figur von 13 Noten, 79.
Terzen, 55. Fingerſetzung dabey, 162 ff.
Terzett, 395.
Theaterſtyl, 403.
Theil, ganzer, womit er verglichen werden kann, 343.
Theile eines Tonſtückes, müſſen ohne Aufhaltung wiederholt werden, 119. Anm. 1.
Thema, Hauptſatz, 396. in Fugen, muß nachdrücklich vorgetragen werden, 364.
Theorbenflügel, 3.
Theſis, 91. *i*
Tirade, (*Trata*,) 389.
Toccate, 396. *)
Töne, abhängige und unabhängige, 42. zu accentuirende, 337. verſchiedene Wirkung derſelben, 381 ff.
Ton, ganzer, 43. Anm. 1. halber, ebend.
— ganzer iſt groß und klein, 49. **)
— halber iſt groß und klein, 43. *)
— man muß Anfänger nicht immer nur aus Einem Tone ſpielen laſſen, 20.
— ſchöner, wird zum guten Vortrage erfordert, 365.
Tonart, 62. 63. iſt groß, (hart,) oder klein, (weich,) 62.
Tonarten der Alten, Kirchentöne, 68 f.
Tonica, 300.
Tonleiter, *Scala*, 57. natürliche und verſetzte, 58. harte und weiche, 59. primitive (Haupt= oder Stammleiter), 58 ff.
— Fingerſetzung dabey, 146 ff.
Ton ſenſible, 66. **)
Tonſchluß, ganzer und halber, 300. 344.
Tonſtücke, brauchbare beym Unterrichten, 15 f.
— man muß damit abwechſeln, 18.
Tonverwechſelung, enharmoniſche, 357.
Tonverziehen, 375.
Ton= oder Stimmweite, 53. **)
Tonzeichen ſ. Noten.
Tragen der Töne, 20. 354.
Tranquillamente, 116.
Tremblement, 252.
Tremolo (*tremulo*), 293.
Trennen (Abſetzen) iſt nöthig, 340. iſt fehlerhaft, ebend.
Triller, 252 ff. ohne Nachſchlag (gemeiner, ſimpler, ordentlicher), 256 ff. mit dem Nachſchlage, 258 ff. von unten (mit dem Vorſchlage), 267 ff. von oben, 269 ff. vorausgeſchickter, 270. umgekehrter, 278. erhöheter, 271. halber, oder kurzer, 271. muß bey Zeiten geübt werden, 255.
Trillerkette, 266.
Trio, 395.
Triole, Werth und Kennzeichen derſelben, 74 ff. ihr Vortrag, 78. iſt von der Sextole verſchieden, 77. *)
Triolen müſſen leichter vorgetragen werden, als die Tripelnoten, 77. gegen Achtel, Sechzehntheile, 103. 223. d) 224. h) oder punktirte Noten geſetzt, 104 f.
— Fehler dabey, 103. 189.
Tripeltakte, 90. 95.
Triplirte (dreygliedrige) Taktarten, 90.
Trommelbäſſe, 377 f.
Troppo (non), 109.
Trugſchlüſſe, 352.
Tuchſchlingen, Tuchſtreifen, ihr Nutzen, 28.
Tutti, 393.

U.

Ueberblick eines Tonſtückes wird empfohlen, 114.
Uebergang nach einer Fermate oder Einleitung in den Hauptſatz, 305 ff.

Ueberſchlagen (Ueberſetzen) der Finger, 136 ff.
— geſchieht am beſten bey guten Noten, 148. *) 155. *)
Ueberſchlagen der Hände, 190 ff.
Ueberſchreiten der Stimmen, 192.
Ueberſchriften, deutſche, 110. Anm.
Uebertreiben des Tones, 349. Anm. 2. 293. Anm.
Ueberwurf, (Ueberſchlag,) 234.
Uebung, erforderliche, 11.
Umgekehrter Doppelſchlag, 245. 247.
Umgekehrter Triller, 278.
Umkehrung, 406.
Un poco, 109.
Unca, 70.
Undecimen, 57.
Undecimole, eine Figur von 11 Noten, 79.
Ungerade Taktarten, 95.
Unterſchlag, 234.
Unterſetzen, 134. 135. geſchieht am beſten nach einer langen, 135. oder bey einer guten Note, 135. 155. *)
Untertaſten, 33.
Ut, re, mi, fa, ſol, la, 398.
Unvollkommenheiten des Klavieres, 7. 8.

V.

Variation, *Variazione*, 399.
Vaudeville, 402.
Veloce, 108. *Velociſſimo*, 109.
Veränderungen, willkührliche, 322 ff.
Verbindungszeichen. ſ. Bindungszeichen.
Verkürzung und **Verlängerung** eines Taktes, 92 f.
— der Noten, 324. c) d). 374 f.
Verrücken der Noten, 323.
Verrücken, (Abändern) des Taktes bey willkührlichen Veränderungen iſt fehlerhaft, 325.
Verrücktes Zeitmaß, 374.
Verſetzen, **Verziehen** der Noten, 375.
Verſetzungszeichen, einfache, 42 ff. doppelte, 49 f. weſentliche, 45. 48. zufällige, 46. gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch, ebend. beziehen ſich mit auf die Vorſchläge, 210. und Manieren, 240.
— über Manieren, 263. 264.
— werden zuweilen doppelt (einmal überflüſſig) vorgezeichnet, 67. Anm. 2.
Verſtimmen (dem) kann einigermaßen vorgebeugt werden, 30.
Verte, 128.
Verwandtſchaft der Töne, 66. *)
Verwandte Tonarten, ebend.
Verweilen, ein Mittel zu accentuiren, 338 f.
— bey Fermaten, 121.
Verwirrung, 93.
Verzierung der Fermaten, 301 ff. der Kadenzen, 308 ff. eines Tonſtückes überhaupt, 322 ff. gewiſſe Tonſtücke und einzelne Stellen muß man ganz damit verſchonen, 325. 329. 238. 1)
Verzögerung, (retardatio,) 374.
Vierecke, kleine, bezeichneten ehedem die Töne ꝛc. 35.
Vierſtimmige Sätze, Fingerſetzung dabey, 182 ff.
Viertel, **Viertelnote**, 70. **Viertelpauſe**, 83.
Vierteltöne, unrichtige Benennung derſelben, 61.
Vierundſechzigtheilnote, 71.
Vierundſechzigtheilpauſe, 83.
Vigoroſo, *vigoroſamente*, 116.
Villanella, 403.
Violinſchlüſſel, 39.
Virginal, 3.
Vivace, 108. 110. 116. 364. *Vivaciſſimo*, 109.
Vivezza (con), 116. *Vivo*, 109. 110.
Volti ſubito, (v. ſ.) 128.
Vorausnahme, (anticipatio,) 374.
Vorbereitung zur Kadenz, 319. 316. a)
Vorhalt, 209.
Vorſchläge, 200 ff. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 201. 207. Eintheilung derſelben, 207. 208. veränderlich lange, 209 ff. Hauptregeln dabey, 210 ff. verlängerte oder punktirte, 213 f. müſſen ſtark vorgetragen und an die folgende Note geſchleift werden, 217 f. ſehr gewöhnliche Fehler dabey, 215.
Vorſchläge, unveränderlich kurze, 219 ff. ihre Dauer, 208. 209. zweifelhafte oder unbeſtimmte, 221 ff.

Vorſchläge deren Dauer durch die Harmonie ꝛc. beſtimmt wird, 228 f. die der Einheit wegen kürzer werden müſſen, 221.
— vor Appeggiaturen, 297.
Vorſpiel, 396.
Vorſpielen muß der Lehrer dem Lernenden die aufgegebenen Tonſtücke, 19.
Vortrag, 332 ff. Haupterforderniſſe deſſelben, 333. ſchwerer und leichter, 353 ff. was man unter dem ſchweren und leichten Vortrage verſteht, 358. §. 43.
Vorzeichnung, 64. aller Dur- und Molltöne, 65. wie ſie leicht zu erlernen und zu behalten iſt, 65 f.
Vorzüge des Klavieres, 5. 6.

W.

Walze (die), 388.
Walzer (der), 403.
Weglaſſen eines Fingers, 139. 140.
Weglaſſen (Ueberhüpfen) der Töne, 335.
Wegleben von den Noten wird widerrathen, 21
Weich ſ. **Moll**.
Weiſſe (Note), 70.
Wenig muß man mit Anfängern durchnehmen, 20.
Wiederherſtellungszeichen, **Wiederrufungszeichen**, 42. 43.
Wiederholungszeichen, 118 ff.
Wirbel müſſen feſt eingeſchlagen werden, 28.
Wirkung der Töne, (Tonarten,) 381 ff.

Z.

Zählen, ein Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes, 105. und Pauſirens, 86.
— nach welchen Notengattungen man zählt, 107.
Zeichen, **Tonzeichen**, 36.
Zeichen, (Diskantzeichen,) 38. **franzöſiſch**. 39.
Zeiten, **Taktzeiten**, 90.
Zeitmaß, 108.
Zeloſo, con *zelo*, 116.
Zergliederung, 294. **accentuirte**, 281.
Ziehen, (ſchleifen,), 354.
Zirkel, ganzer, 388.
Zirkelſtück, 398.
Zögern, **zweckmäßiges**, 371. 372. **Bezeichnung** deſſelben, 373. fehlerhaftes, 22.
Züge am Klaviere ſind nicht zu empfehlen, 5.
Zurückſchlag, 298.
Zuſätze, (**Verzierungen**,) 322 ff.
Zuſammenſchlag, 279. 281.
Zuſammenſpielen mit einem Zweyten, Dritten ꝛc. iſt nützlich, 19.
Zweck der Tonſtücke beſtimmt den Vortrag, 360.
Zweyſtimmige Sätze, Fingerſetzung dabey, 157 ff.
Zweygeſtrichene Oktave, 34.
Zweyunddreyßigtheilnote, 71.
Zweyunddreyßigtheilpauſe, 83.
Zwiſchenraum, 37.

Druckfehler.

Seite 48. Zeile 3 muß heißen: „Eben ſo findet man für das erniedrigende ♮ ein b.
S. 57. §. 28. „Die ſtufenweiſe Folge von acht diatoniſchen Tönen.
S. 81. fehlt bey Allegretto moder. die Bezeichnung: e), und in der dritten Zeile von unten ſoll es heißen: „oben bey e).
S. 95. §. 59. Z. 4. „Außer dieſen können noch hinzu kommen: $\frac{3}{1}$, ſtatt $\frac{3}{8}$.
S. 96. Z. 5. von unten: weſentlich, ſtatt: weſentliche.
S. 120. Z. 2. von unten: Aufhaltungszeichen, ſtatt: Aushaltungszeichen.
S. 136. muß in dem Beyſpiele g) vor der Note a ein 𝄪 ſtehen.
S. 163. fehlt in dem Beyſpiele b) ein Ziffer, nämlich: $\frac{3}{1}\frac{2}{1}$ anſtatt: $\frac{3}{1}^{1}$.
S. 249. Z. 10. muß es heißen: Seite 212. anſtatt: 221.
S. 263. ſollte in dem Beyſpiele d) ein b vorgezeichnet ſeyn.
S. 273. Z. 3. bekomme, ſtatt: bekommt.
S. 285. Z. 1. biegen, ſtatt: bringen.

Einige andere, noch unbedeutendere, Kleinigkeiten verdienen keine beſondere Anzeige.

Leipzig, gedruckt bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789.

NV

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Türk, Daniel Gottlob,

Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen

Leipzig u.a. 1789

4 Mus.th. 1575
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527789-8
VD18 14742020-001